Folker Göthel

Das Violinspiel Ludwig Spohrs.

Unter Berücksichtigung geigentechnischer Probleme seiner Zeit.

142

Das Violinspiel Ludwig Spohrs.

Unter Berücksichtigung geigentechnischer Probleme seiner Zeit.

Inaugural=Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde,
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich=Wilhelms=Universität zu Berlin,

von

Folker Göthel aus Dresden.

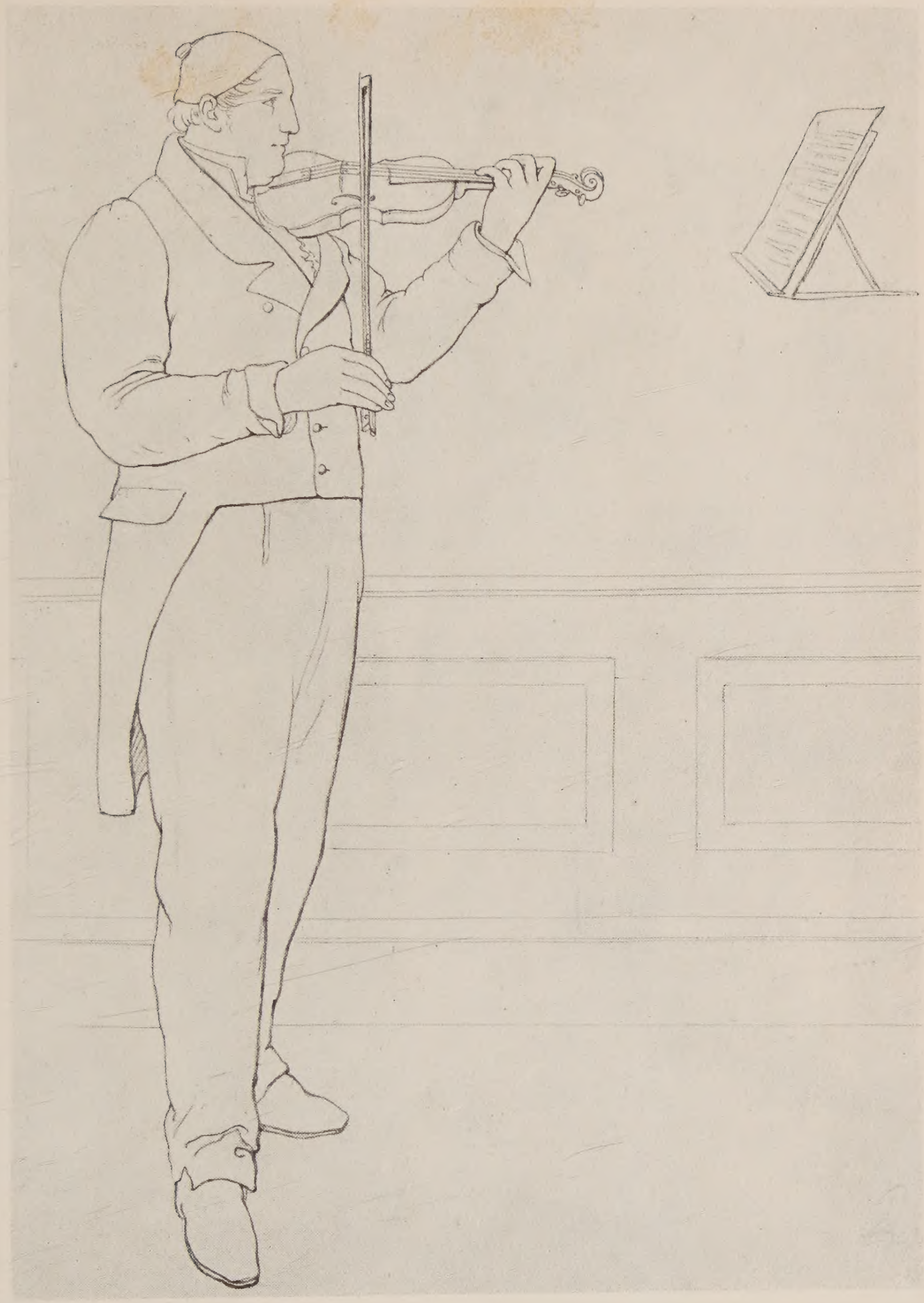
Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1934
Tag der Promotion: 8. Februar 1935

Druck: Hermann Engelhardt, Großschönau i. Sa.

Referenten:

Professor Dr. A. Schering
Professor Dr. G. Schünemann

Meinen Eltern.



Ludwig Spohr

nach einer Zeichnung im Besitz von Dr. Wittich in Dresden.

Inhalt.

Einleitung.

Es kann den Anschein haben, als ob für eine Beschäftigung mit dem Violinspiel zu Anfang des vorigen Jahrhunderts keine allzu große Berechtigung vorhanden sei. Da erst etwa 120 Jahre seitdem vergangen sind, mag es besonders dem der Geige Fernerstehenden vorkommen, als seien die Unterschiede zwischen dem Geigenspiel zur Zeit Beethovens und dem heutigen nur gering und eine Untersuchung darum nicht lohnend genug. Wirklich ist dieser Einwand nicht ohne weiteres abzulehnen, scheint es doch, als wäre das Violinspiel nach Paganini in technischer Hinsicht kaum weiterzubilden. Dem läßt sich jedoch die große Bedeutung entgegenhalten, die diesem Abschnitt in der Entwicklung des Violinspiels als einer Übergangszeit zukommt. Ähnlich dem Auftauchen von klassischen und romantischen Gegensätzen, das, wie in gewissem Umfang auf allen künstlerischen Gebieten, so auch in der Musik etwa gleichzeitig bemerkbar ist, vollzieht sich hier eine Wandlung, die für das kommende Jahrhundert höchst bedeutsam werden sollte, die geradezu den Grund für das moderne Violinspiel gelegt hat.

Die neue Strömung gewinnt in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an Kraft, überwindet den älteren Stil aber erst um und nach 1800 gänzlich. Für den Beobachter ergibt sich dabei ein Bild des Überschneidens von alter und neuer Richtung, wie es nicht anziehender gedacht werden kann.

Die Franzosen werden allgemein als die Begründer des neuen Violinstils betrachtet, doch muß als wahrscheinlich angenommen werden, daß im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts sich dieser allenthalben, also auch ebenso in Italien und Deutschland, vorbereitete und nicht nur in Frankreich zum Ausbruch drängte. Daß durch gewisse glückliche Umstände und seine geistige Lage Frankreich hierin die eigentliche Führung erlangte, nimmt nicht wunder; ebenso ist wegen der großen Erfolge der französischen Geiger sowie ihrer Regsamkeit auf kompositorischem und pädagogischem Gebiet nur zu verständlich, warum die sicherlich einseitige Ansicht vom französischen Ursprung des modernen Violinspiels entstehen konnte. Die Gestalt Viottis steht gewissermaßen bedeutsam am Anfang dieses neuen Abschnittes in der Geschichte des Violinspiels: 1782 tritt er zum ersten Male in Paris auf und bleibt darnach als Lehrer Rodes und wegen seines großen Einflusses auf

das französische Violinspiel, trotzdem er zum Teil noch mit älteren Traditionen verbunden ist, eine der wichtigsten Persönlichkeiten der neuen Richtung.

In Deutschland umfassen die entscheidenden Jahre dieses Wandels die erste Hälfte von Spohrs Leben. Sind auch dessen äußere Umstände als allgemein bekannt anzunehmen, so ist es vielleicht nicht überflüssig, uns noch einmal zu vergegenwärtigen, wie die geigerische Entwicklung Spohrs vor sich ging.

In musikalischer Umgebung aufwachsend, erhielt er einen Schulmann und einen begabten Dilettanten als erste Lehrer. Vom 13. Jahre an unterrichteten ihn Berufsmusiker der Braunschweiger Kapelle, und zwar Kammermusiker Kunisch, von dem er anerkennend spricht, später der Konzertmeister Maucourt*). Bereits 1799, also im Alter von 15 Jahren, wurde Spohr zum Kammermusikus ernannt. Die Braunschweiger Verhältnisse, auf die er während der nächsten Jahre beschränkt blieb, waren nach den Berichten der Allgem. Mus. Zeitung zu schließen, recht kleinstädtisch. Das Auftauchen reisender Virtuosen, wie Pixis und Seidler, war für Spohr ein besonderes Ereignis, wobei er lernen konnte. Starke Eindrücke hinterließen die Opern gastierender Truppen, in denen das herzogliche Orchester mitwirkte. Nach Joseph Seconda zog 1800 eine französische Gesellschaft unter der Prinzipalin Aurore Bursay ein. Da sie hauptsächlich die französische Oper pflegte, wurde Spohr, wie er selbst schreibt, mit dieser früher als mit der deutschen bekannt. Erst die Gastspiele der Magdeburger machten sie ihm zugänglich**). 1802 wurde er Franz Ecks Schüler und ging mit ihm auf Reisen, ein bedeutsamer Abschnitt seines Lebens. War Eck zunächst auch mit Spohrs Spiel nicht einverstanden, so muß doch im Laufe des ersten Jahres, vor allem während des Sommeraufenthalts in Strelitz, die Ausbildung zur Meisterschaft überraschend schnell vor sich gegangen sein. Später hat auch der Petersburger Aufenthalt sehr anregend und fördernd gewirkt. An Geigern lernte Spohr dort Tietz, Remi, F. Fränzl, Bärwald und Fodor kennen. Besonders wichtig wurde nach seiner Rückkehr 1803 das Zusammentreffen mit Rode, der damals in Braunschweig konzertierte. Spohr schreibt darüber: „Je öfter ich ihn hörte, desto mehr wurde ich von seinem Spiele hingerissen. Ja! Ich trug kein Bedenken, Rodes Spielweise, damals

---

*) Über dessen Herkommen bestehen gewisse Meinungsverschiedenheiten. So läßt ihn Fétis etwa 1760 zu Paris geboren und Schüler von Harranc sein. Nachdem er 1778 in den Concerts spirituels debütiert habe, sei er auf Reisen gegangen und 1784 in Braunschweig angestellt worden. Nach Gerber und Schilling ist er als Refugié in Braunschweig geboren und Schüler des Konzertmeisters Pesch († 1793).

**) Über die Braunschweiger Theaterverhältnisse unterrichtet: Hartmann, 6 Bücher Braunschweiger Theatergeschichte, 1905.

noch ganz der Abglanz von der seines großen Meisters Viotti, über die meines Lehrers Eck zu stellen und mich eifrigst zu befleißigen, sie mir durch sorgfältiges Einüben der Rodeschen Kompositionen möglichst anzueignen. Es gelang mir dies auch gar nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen jungen Geigern die getreueste Kopie von Rode. Besonders gelang es mir, das 8. Konzert, die drei ersten Quartetten und die weltberühmten Variationen in G-Dur ganz in dessen Weise vorzutragen; ich erntete damit sowohl in Braunschweig als auch später auf meiner ersten Kunstreise großen Beifall." (Selbstbiographie I, 67). In den nächsten Jahren unternahm Spohr seine ersten Konzertreisen, die ihn, vor allem nach seinem begeistert aufgenommenen Spiel in Leipzig, mit einem Schlag bekannt machten und ihm den Ruf eines der ersten Geiger einbrachten. Die Spohrsche Lehrzeit kann man mit Recht damit für abgeschlossen halten.

Wenn man bedenkt, wie sehr Spohr seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Vergessenheit geraten ist, so wird man die sonderbar berührende Tatsache verstehen, daß noch keine Biographie Spohrs erschienen ist, die seiner allgemeinen Bedeutung entspricht. Außer kleineren Schriften sind es bisher nur die Arbeiten von Glenewinkel und Wassermann, die sich in größerem wissenschaftlichen Rahmen mit Spohr befassen (vgl. Literaturanhang).

Auch eine Untersuchung über das Violinspiel Spohrs im besonderen gibt es bis jetzt noch nicht, eine Tatsache, die uns namentlich auffallen muß im Hinblick auf die französische Musikforschung, die sich ihrer geigenden Landsleute liebevoll angenommen hat. Das beste Bild des Geigers Spohr hat entschieden A. Moser in seiner Geschichte des Violinspiels gegeben. Doch konnte er im Rahmen dieses Werkes selbstverständlich keine ins einzelne gehende Darstellung seines Spieles vornehmen. Gewohnheitsmäßig hat man sich bisher lediglich auf die Feststellung beschränkt, Spohr stehe als Schüler Franz Ecks mit der Mannheimer Schule in Zusammenhang und sei von den Franzosen insofern stark beeinflußt, als er sich in seiner Jugend Rode zum Vorbild genommen habe.

Eine Darstellung von Spohrs Spielweise, sowie eine Beantwortung der Frage der Schulzugehörigkeit, eine Klärung seines Verhältnisses zu Vorgängern und Zeitgenossen soll deshalb im folgenden versucht werden. Gewiß mangelt uns der durch nichts zu ersetzende lebendige Eindruck von Spohrs Spiel, doch alte Berichte, seine Violinschule, vor allem aber seine Kompositionen, in denen notwendigerweise die persönliche Spielart einen Niederschlag finden mußte, ermöglichen es sehr wohl, uns eine Vorstellung von seiner Eigenart als Geiger zu bilden. Der Sammelbegriff „Violinspiel" ist deshalb zum Thema gewählt worden, um zum Ausdruck zu bringen, daß

alles behandelt werden ſoll, was das Spiel dieſes großen Geigers kenn=zeichnet, ſowohl das Techniſche als auch das Äſthetiſche. Dabei wird man auch ein Urteil über die Bedeutung ſeiner Violinſchule, des bis dahin um=faſſendſten deutſchen Werkes nach L. Mozart, und ein Bild des Lehrers Spohr gewinnen. Die Frage des pädagogiſchen Wertes und der Anwend=barkeit der Schule für unſere Zeit dagegen iſt bereits von Moſer und Waſielewſki behandelt worden. Mannigfache Ausblicke auf das ältere und zeitgenöſſiſche Violinſpiel werden ſich im Verlauf der Darſtellung ergeben und den Rahmen für die Erſcheinung Spohrs bilden.

Zur Unterſuchung dienen neben dem geſamten Violinwerk Spohrs die hauptſächlichſten Kompoſitionen der unmittelbaren Vorgänger und Zeitge=noſſen (eine Beſchränkung auf die wichtigſte Literatur gebietet die außer=ordentliche Fülle) und verſchiedene Schulen, denen eine hohe Bedeutung zukommt.

Um eine möglichſt klare Darſtellung zu geben, ſchien es am zweckmäßig=ſten, zwei Hauptabſchnitte zu unterſcheiden. Im erſten ſollen die Fragen der Haltung von Inſtrument und Körper, die Technik des rechten und linken Armes, ſowie die Tonbildung im Vordergrund ſtehen, während im zweiten eine Zuſammenfaſſung vorgenommen werden muß, wobei das Äſthetiſche beſonders zu berückſichtigen iſt. Eine Beſchränkung auf das Handwerkliche iſt jedoch auch im erſten Teil nicht möglich, vielmehr werden ſich, trotzdem immer vom rein Techniſchen ausgegangen wird, zahlreiche Hinweiſe auf das allgemein Künſtleriſche ergeben.

Sollten dieſe Unterſuchungen einen Bauſtein zu einer umfaſſenderen Darſtellung Spohrs, wie ſie doch einmal geſchrieben werden muß, vielleicht auch einen Beitrag zu einer künftigen Geſchichte des Violinſpiels bilden, ſo wäre damit der Zweck der Arbeit und der Wunſch des Verfaſſers erfüllt.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Profeſſor Dr. Schering, der die Anregung zu dieſer Arbeit gab, möchte ich hier für ſeine mir allzeit erwie=ſene liebenswürdige Anteilnahme und Förderung herzlichſt danken.

Zu Dank verpflichtet bin ich ferner Frau Medizinalrat Wittich in Dres=den für freundliche Hinweiſe bei der Durchſicht des Spohrſchen Nachlaſſes, ebenſo Herrn Dr. med. Wittich für die Erlaubnis zur Wiedergabe des Spohrbildes mit der Geige.

Erster Teil.

Technische Grundlagen.

Haltung der Geige und des Körpers.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt eine neue Art, die Geige zu halten (Kinn links vom Saitenhalter), die Haltung, wie wir sie bei L. Mozart beschrieben finden (Kinn rechts vom Saitenhalter), allmählich zu verdrängen. Woldemar, der 1796 seine *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon* veröffentlichte, führt ausdrücklich Tartini, Fränzl (selbstverständlich ist Ignaz Fr. gemeint) und Cramer als Vertreter der älteren Art an und stellt ihnen Locatelli, Jarnowick, Viotti gegenüber. Auch von Lolli und Nardini wird berichtet (G. B. Rangoni, *Saggio sul gusto della musica,* Livorno 1790), daß sie die Geige verschieden hielten. Die neuere Geigenhaltung wird von Woldemar als die allgemeiner gebräuchliche bezeichnet, und die Mehrzahl der älteren Schulen, deren Durchsicht dem Verfasser möglich war, bestätigen dies: Alday *père*[1]*),* Alday *frères*[2]*),* Campagnoli[3]), Cartier[4]), Galeazzi[5]), Löhlein[6]), während Schweigl[7]) die Geige noch rechts halten läßt. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß diese Umstellung eine merklich andere Haltung des linken Armes und namentlich eine Veränderung der Bogenführung bedingt, ist es verständlich, daß manche Geiger noch bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts an der alten Methode festhielten. Von einem plötzlichen Wechsel des Kinnes von der rechten auf die linke Seite der Geige kann sicherlich nicht die Rede

---

[1]) Alday *père (l'aîné), Nouvelle méthode de violon,* Lyon.

[2]) Alday *frères, Grande méthode p. l. violon, 2. Ed.* Lyon.

[3]) B. Campagnoli, *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu de violon op. 21,* Leipzig 1827 (1. Ausg. 1797).

[4]) J. B. Cartier, *L'art du violon, 3. Ed.* Paris.

[5]) Franc. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino,* 1. Bd. Rom 1791.

[6]) G. S. Löhlein, Anweisung zum Violinspielen, 2. verb. Aufl. Leipzig 1781.

[7]) J. Schweigl, Grundlehre der Violin, 2. verb. Aufl. Wien 1784.

sein, vielmehr wird man sich die Verschiebung der Auflagestelle des Kinnes als einen allmählichen Vorgang vorstellen müssen.

Seit wann bei den Mannheimern die neue Art in Gebrauch kam, läßt sich nicht feststellen; jedenfalls scheint die frühere in der Eckschen Schule als veraltet gegolten zu haben, schreibt doch Spohr in der Selbstbiographie I, 47, daß ihm 1803 die Geigenhaltung des jüngeren Fränzl unangenehm aufgefallen sei: „Er hält die Geige noch nach alter Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe spielen". Eine sichere Nachricht über die Geigenhaltung der Eckschen Richtung haben wir zwar nicht, doch kann man vermuten, daß es sich hier noch nicht um ein ausgesprochenes Festklemmen der linken Seite der Geige handelte, daß wir es vielmehr mit einem Mittelding zwischen alter und neuer Haltung zu tun haben, wobei das Kinn mehr in der Mitte der Geige und zum Teil auf dem Saitenhalter lag. Grund für diese Annahme ist die Spohrsche Haltung, von der wir uns nach seiner Violinschule eine sichere Vorstellung bilden können.

Spohr läßt den Schüler das Kinn „theils auf die Decke zur Linken des Saitenhalters, theils auf diesen selbst" legen. Die Stellung der Geige zum Kopf wird festgelegt durch die Angabe, das Gesicht habe so zu stehen, daß der Blick geradeaus über den Steg auf die linke Hand fällt — das heißt, daß die Hauptsagittalebene des Kopfes mit der Längsachse der Geige zusammenfällt. Ist diese Vorschrift vielleicht auch nicht ganz wörtlich aufzufassen, so wird doch dadurch der große Unterschied gegenüber der Kopfhaltung der meisten heutigen Geiger offenbar, die häufig die Geige in einem Winkel bis zu 45 Grad zur Nasenlinie einsetzen und dabei das Instrument mit dem Kieferast halten, statt mit dem Kinn*). Durch die Bemerkung „die linke Schulter wird zur Unterstützung des unteren Theils der Geige ein wenig vorgeschoben und ihr dadurch die Neigung nach der rechten Seite (in einem Winkel von 25 bis 30 Graden) gegeben", wird der Winkel, den die Längsachse der Geige zum Schultergürtel bilden soll, weniger bestimmt, als aus der Abbildung zu ersehen ist, die eine Drehung des Kopfes und damit der Geigenachse nach links um etwa 25—30 Grad von der normalen Stellung (Sagittalebene des Körpers) zeigt (Abbildungsblatt 3, Fig. 1 der Violinschule, wiedergegeben am Ende des technischen Teils nach S. 66). Übrigens sind die Abbildungen der Spohrschen Schule sowohl der Darstellung als der Ausführung nach so ausgezeichnet, daß sie selbst von manchen später erschienenen Werken nicht erreicht worden sind.

*) Ein Beweis dafür, daß Spohr und seine Schüler die Geige mit dem Kinn hielten, ist auch der Umstand, daß sich bei ihnen die entzündliche Stelle, eine der Berufskrankheiten des Geigers, unter dem Kinn befand. Vergl. die lustige Begebenheit auf der Harzreise (Selbstbiographie I, 123).

Vielleicht hat Spohr, der ein begabter Zeichner war, sie selbst entworfen. Daß der Körperbau des Spielers je nachdem eine geringe Veränderung dieser Stellungen bedingt, hat Spohr nicht ausgesprochen, ist aber eine Selbstverständlichkeit. Namentlich spielt hierbei die Bewegungsmöglichkeit der linken Hand eine große Rolle. Die Geige selbst wird ganz natürlich, leicht nach unten von der Waagerechten abweichend gehalten. Zum bequemeren Halten erfand Spohr den „Geigenhalter" und brachte damit für die meisten Spieler eine bedeutende Erleichterung der Technik, indem er einerseits die Bewegungen des linken Armes unabhängiger vom Halten des Instruments machte und andererseits verhinderte, daß der Ton durch den Druck des Kinnes auf Saitenhalter und Decke ungünstig beeinflußt wurde. Der Grundgedanke dieser Spohrschen Erfindung hat sich im Laufe der Zeit als richtig erwiesen. Spohr führt weiter an, daß außerdem dadurch die Geige etwas entfernter vom Gesicht gehalten wird — die Bauart seines Geigenhalters bedingt das — „wodurch der Bogenstrich an Freiheit und Regelmäßigkeit gewinnt", eine Bemerkung, die jedem Geiger im Hinblick auf Spohrs große Körpermaße einleuchtet. Der Geigenhalter ist über dem Saitenhalter angeordnet und hat regelmäßige, tellerförmige, ovale Gestalt mit einem Längsdurchmesser von etwa 8 cm. Er ist für die Aufnahme des Kinnes bestimmt und trägt dazu bei, die Spohrsche Geigenhaltung eindeutig festzulegen.

Von der Haltung der Geige hängt im wesentlichen die Stellung des linken Armes ab. Die Stellung der Hand und der Finger ist die allgemein noch heute angewandte: Der Hals wird zwischen dem ersten Gelenk des Daumens und dem dritten des Zeigefingers „leicht festgehalten" (schon L. Mozart, der es vorzog, die Geige unter das Kinn zu setzen, hatte es verworfen, sie mit der ganzen Hand „gleich einem Prügel" festzuhalten), der Zeigefinger wird ein wenig zurückgezogen, die Wurzel des vierten Fingers dem Griffbrett genähert, Ballen und Handgelenk dürfen sich nicht an den Geigenhals anlegen, der Daumen steht dem zweiten Finger gegenüber, der Ellbogen befindet sich unter der Mitte der Geige und darf nicht an den Körper angelehnt werden, um eine zu starke Neigung des Instruments zu vermeiden. Im Gegensatz dazu läßt Löhlein, ebenso Campagnoli und Galeazzi, „wenn es nötig ist", den Oberarm anlehnen. Durch die heutige stärkere Drehung der Geige nach links hat sich auch der Ellbogen verschoben, so daß er allgemein etwa unter die rechte Zarge zu stehen kommt. Aus der Abbildung Blatt 2 in der Violinschule (sie entspricht hierin dem auf Seite 14 besprochenen Bild) ist außerdem noch die Körperhaltung im allgemeinen zu ersehen. Neben der ruhigen, entspannten Haltung der Schultern ist die Stellung der Füße wichtig. Es ist dieselbe, die sich bis in neuere Zeit erhalten und erst allmählich einer ungezwungeneren Stellung

Platz gemacht hat, die eine viel sichrere Gleichgewichtsverteilung und natürlichere Bewegungen gestattet. Bei Spohr wird der linke Fuß senkrecht zum Notenpult gesetzt und leicht vorgeschoben. Auf ihm ruht das Schwergewicht des Körpers. Der rechte bildet zu diesem einen Winkel von etwa 80 Grad und befindet sich unter der rechten Schulter. Bisher war Fußstellung und Körpergewichtsverteilung sehr verschieden angegeben worden (Löhlein, Woldemar, Campagnoli). Schweigl stimmt in diesem Punkt mit Spohr überein. Die Bedeutung, die diese Spohrsche Haltung der Geige und des Körpers für die Bogenführung hat, soll später erörtert werden, hier mag hinzugefügt sein, daß sie ganz sicher zu einem Teil auch die ruhige, edle Art bedingte, die nach alten Berichten Spohr beim Geigen dem Zuschauer bot. Schletterer schreibt in seinem Vortrag: „L. Spohr", Leipzig 1881, S. 152 f.: „Das kleine Instrument, das er so bewundernswürdig zu meistern verstand, glich in seiner Hand einem Spielzeug in der eines Riesen. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Nonchalance und Freiheit, Eleganz und Überlegenheit Spohr das kleine Ding behandelte. Ruhig, wie aus Erz gegossen, stand er vor seinem Pulte. Die Weichheit und Grazie seiner Bewegungen, die spielende Leichtigkeit, . . . waren unnachahmlich." Ganz ähnlich, vielleicht von Schletterers Darstellung beeinflußt, beschreibt Wasielewski den Anblick (Lebenserinnerungen, S. 54). Vergleiche dazu auch das Bild Spohrs in Ganzfigur von Georg Koch (Lithographie nach einer Zeichnung von 1830, wiedergegeben in E. Speyers „Wilhelm Speyer"). In der als Titelbild beigegebenen, bisher nicht veröffentlichten Zeichnung aus dem Besitze von Dr. med. Werner Wittich in Dresden, einem Urenkel Spohrs, ist sehr wahrscheinlich ein Entwurf zu diesem Bild zu sehen. Die Spohrsche Geigenhaltung ist hier deutlich zu erkennen.

Ein Vergleich mit der zeitgenössischen französischen Schule zeigt, daß die Haltung der Geige, der linken Hand und des Körpers mit den Spohrschen Angaben im wesentlichen übereinstimmt. Allerdings kann aus der Vorschrift der *Méthode de violon*[1]), daß man die Geige mit dem Kinn „an der linken Seite des Saitenhalters" halte, nicht sicher geschlossen werden, ob dabei der Saitenhalter berührt wurde oder nicht. Baillot[2]) vermeidet das Berühren des Saitenhalters und läßt das Kinn auf die Decke legen. Das Instrument hat dabei durch das Vorschieben der Schulter eine Schräglage von „ungefähr 45 Grad". In beiden Anweisungen findet sich die Bemerkung, der Schüler könne nötigenfalls, sei ihm das Instrument noch zu groß, die Geige auf der rechten Seite halten.

---

[1]) Rode, Kreutzer, Baillot, *Méthode de violon*, Paris (1803).
— — Deutsche Übersetzung von E. T. A. Hoffmann, Leipzig (Neudr.).

[2]) Baillot, *L'art du violon* (1834), deutsche Ausgabe, Leipzig.

Bogenhaltung und Technik des rechten Armes.

„Der Bogen wird mit allen fünf Fingern der rechten Hand gehalten. Den Daumen setze man gekrümmt mit der Spitze gegen die Stange des Bogens, dicht am Frosch, dem Mittelfinger gegenüber. Mit dem Zeigefinger und Mittelfinger umschließe man die Stange so, daß sie in der Vertiefung des ersten Gelenkes ruht. Den vierten und den kleinen Finger lege man lose auf die Stange und schließe dann die Spitzen der vier Finger so zusammen, daß kein Zwischenraum bleibt. Der Hand gebe man dabei eine schöne Rundung, bei der keines der Gelenke eckig hervortritt. . . . Die Stange des Bogens neige man ein wenig nach dem Griffbrett zu.“ Diese Worte Spohrs geben uns in Verbindung mit den beigefügten Abbildungen eine gute Vorstellung von seiner Bogenhaltung. Wesentlich ist, daß bei Spohr der Daumen unmittelbar am Frosch sitzt. Dasselbe finden wir auch in den französischen Schulen, während bei den Älteren der Bogen viel weiter vor dem Frosch gefaßt wird: Löhlein, am auffälligsten noch bei Campagnoli, der den Frosch ganz außerhalb der Hand läßt, so daß die Kleinfingerspitze dort ruht, wo jetzt Daumen und Mittelfinger angreifen. Nach dem Zeugnisse Spohrs von 1802 hielt auch Pixis, der bekanntlich eine Zeitlang bei Viotti studiert hatte, den Bogen auf diese Weise: „Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche und hebt den rechten Arm viel zu hoch“ (Selbstbiographie I, 33).

Ebenso anschaulich beschreibt Spohr, wie sich die Hand beim einfachen Ab- und Aufbewegen des Bogens verhält. Er ist der erste, der ausdrücklich auf die wechselnde Stellung hinweist, die die Hand im Laufe einer Streichbewegung zur Bogenstange einnehmen muß, um den Bogen parallel zum Steg führen zu können. Steinhausen hat nachgewiesen, daß die Drehbewegung, die die Hand dabei ausführt, um eine Achse stattfindet, die man sich als Verbindungslinie von der Spitze des Daumens zu der des Mittelfingers vorstellen muß und die parallel zu den Seiten läuft („Spielachse“). Daß dieser Drehvorgang Spohr bekannt war, ist ganz offensichtlich, er hat es nur nicht besonders deutlich ausgedrückt, wenn er schreibt: „Damit die Hand den Bogen in dieser Richtung erhalten kann, ist es nötig, daß er sich zwischen Daumen und Mittelfinger hin und her bewegt.“

Die Drehbewegung der Hand gegenüber der Bogenstange ermöglicht Spohr nun dadurch, daß er die Finger — es handelt sich um Zeige-, Ring-

und Kleinfinger — stets leicht gebogen hält und je nachdem über die Stange vor- oder zurückgleiten läßt (ein Vorgang, den Steinhausen Griffwechsel nennt). Beim Spiel in der oberen Hälfte des Bogens kommt dadurch die Stange mehr und mehr unter das Mittelglied des Zeigefingers zu liegen, während der kleine Finger „sich immer mehr von der Stange zurückzieht"; gebraucht man die untere Hälfte, so liegt die Stange im Endgelenk des Zeigefingers, der kleine Finger aber „schiebt sich mit der Kuppe etwas über die Stange hinaus". Beim Spiel in der oberen Hälfte mit dem Vorderarm, wie es Spohr zunächst ausführen läßt, sind diese Veränderungen nicht allzu groß, beim Üben des Ganzbogenstrichs aber, wo sie am ausgeprägtesten stattfinden, gibt er deshalb nochmals die Anweisung, der kleine Finger müsse immer weiter über die Stange hinaustreten, bezw. „nach und nach bis vor die Stange" zurückgleiten. Es besteht in dieser Hinsicht ein starker Gegensatz zu der heute allgemein gelehrten Bogenführung, bei der die Fingerspitzen in festen Ruhepunkten am Bogen liegen und die verschiedene Stellung der Hand zum Bogen durch Beugen und Strecken der Finger erreicht wird. Der größte Unterschied hierbei zeigt sich in der Haltung des Kleinfingers.

Bei diesen grundlegenden Angaben über die Bogenführung hat Spohr auffälligerweise die Frage der Gleichgewichtsverteilung nicht berührt. Auf die Aufgabe, die der kleine Finger beim Spiel in der unteren Hälfte je nach verschiedener Tonstärke hat, um den Bogen in der Bogensaitenebene zu erhalten, macht dagegen schon L. Mozart aufmerksam (Schule II § 5). Spohr kommt auf diesen Punkt jedoch erst bei der Dynamik (S. 63) kurz zu sprechen. Daß er den vierten Finger zum Ausgleich des Bogendrucks jedoch nicht nur beim schwächeren Spiel benutzte, ist indessen ganz selbstverständlich, es bleibt nur die Frage offen, wie er das Gleiten auf der Stange beim „Griffwechsel" mit dem Gegendruck vereinigte. Vermutlich blieb bei ganz schwachem Spiel in der unteren Hälfte des Bogens der kleine Finger doch etwas mehr auf der Stange stehen, wobei eine leichte Beugung eintrat, als bei starkem Spiel. Bei größerem Ton durfte das Gewicht des Bogens mehr wirken, der kleine Finger brauchte deshalb keinen so festen Stützpunkt.

Die Franzosen scheinen den Zeigefinger etwas mehr über die Stange gelegt zu haben; die Schulen geben das zweite Glied an. In der „*Méthode*" von Rode—Kreutzer—Baillot*) ist der Griffwechsel sehr unklar beschrieben, während in Baillots Schule „*L'art du violon*" dieser Vorgang weit deutlicher geschildert wird. Er erwähnt, daß „auf dem Daumen" eine Dreh-

*) Wenn im Weiteren von „*Méthode*" und „*Art*" gesprochen wird, sind stets die Werke von Rode, Kreutzer und Baillot gemeint.

bewegung stattfindet und die Hand sich beim Abstrich nach links neige, beim Aufstrich aber der Zeigefinger rechtwinklig zur Stange zu liegen komme. Er erzielt diese Beweglichkeit, indem er die Hand „mit Geschmeidigkeit gegen das Kinn rundet", je weiter er sich dem Frosch nähert. Das läßt beinahe vermuten, daß er die Finger sich ähnlich beugen und strecken läßt, wie es heute im Gebrauch ist. Die Abbildungen können uns keine Erklärung dazu geben, da sie die Bogenhaltung ganz unzulänglich darstellen. Die Bedeutung des vierten Fingers wird sowohl in der „*Méthode*" wie auch in der „*Art*" hervorgehoben. In der älteren Schule heißt es, daß der kleine Finger beim Abstrich nach und nach nicht mehr auf den Bogen drückt, sondern ruhig liegen bleibt.

Vom rechten Arm sagt Spohr, daß das Handgelenk hoch, der Ellbogen tief und möglichst an den Körper gebracht werden müsse. Der Oberarm dürfe nur soweit gehoben werden, als es nötig sei, um die tiefen Saiten zu erreichen. Diese Lehre hat lange Zeit die Armhaltung im stärksten Maße beeinflußt und zu manchen Übertreibungen geführt, noch zu Zeiten, als die Voraussetzungen, aus denen Spohr heraus seine Anleitung gab, sich schon geändert hatten. (Das ärgste Beispiel dafür ist wohl das vollkommene Feststellen des Armes, wie es Schröder für „lose Handgelenkstriche" empfiehlt (Preis-Violinschule, S. 47).) Hat man sich jedoch die Geigenhaltung Spohrs genügend vergegenwärtigt, so zeigt ein Versuch, daß sich aus ihr die Art der Armhaltung und Bogenführung von selbst ergibt. Weil die Bewegungsrichtung des Bogens zur Längsachse der Geige immer rechtwinklig bleiben muß, so bewirkt eine Änderung der Geigenhaltung zwangsläufig eine andere Bogenführung. Wie früher ausgeführt wurde, hielt Spohr das Instrument zum Schultergürtel in einem Winkel, der sich dem rechten mehr näherte als bei den heutigen Geigern; infolgedessen mußte die Strichrichtung mehr einer Parallelen zum Schultergürtel gleichkommen. Bei dieser Bogenführung aber wird der Arm gezwungen, sich mehr als heute dem Körper zu nähern, auch werden, namentlich bei einem langen Arm, wie ihn Spohr besaß, die Winkel zwischen Handgelenk und Unterarm, ebenso zwischen Unter- und Oberarm spitzer. Dabei ist zu beachten, daß sämtliche Bewegungsvorgänge im Grunde dieselben sind wie bei der heutigen Bogenführung. Von einem Anpressen des rechten Armes an den Körper kann jedoch dabei nicht die Rede sein. Dies ließ schon die verhältnismäßig geringe Neigung der Geige nach rechts gar nicht zu, das zeigt auch die Abbildung. Eine Bestätigung dafür finden wir bei Schletterer, S. 154: „Spohr hielt die Geige vollkommen ruhig und ziemlich flach; infolgedessen mußte der rechte Arm etwas mehr gehoben werden, behielt dadurch aber die volle Gewalt über die Bogenstange. Heute hält man das Instrument schief, der Ellbogen entfernt sich fast nicht vom Körper, das Gelenk ist aufs Höchste

entwickelt . . .“ Diese Art, an der Schletterer Anstoß nimmt, könnte durch französischen Einfluß — wir erinnern uns, daß Baillot die Geige schräger halten ließ — und durch übertriebene Befolgung der Spohrschen Regel entstanden sein.

Die französischen Schulen geben keinen deutlichen Aufschluß über die Haltung des Oberarmes, doch ähneln sie hierin, und das kann man auch aus den Abbildungen ersehen, der Spohrschen. Baillot macht darauf aufmerksam, daß beim Spiel im Sitzen die Geige etwas geneigter gehalten werde und dadurch die Oberarm- und Handstellung sich geringfügig ändere.

Die Bewegungen des rechten Armes lehren Spohr und ebenso die Franzosen, wie es noch heute gebräuchlich ist. Sie warnen besonders vor zu selbständigem Gebrauch des Oberarmes beim Streichen und beim Tongeben. *(Méthode: „L'arrière bras ne doit point avoir de mouvement direct, et ne doit participer en rien, non plus que le coude, aux mouvements de l'archet dont toute la force viendra seulement de l'index, du pouce et du poignet“.)*

Die Erklärung der „feineren Bogeneinteilung“, das heißt des Spieles mit verschiedenen Teilen des Bogens, gibt Spohr in ziemlich kurzer Form. Er unterscheidet Ganzbogenstriche, halbe Bogenstriche und kurze oder „Dritttheilstriche“, die im oberen, unteren oder mittleren Teil des Bogens ausgeführt werden können. Jeder Geiger weiß, wie schwer es am Anfang ist, den Bogen in den verschiedenen Teilen gleichmäßig beherrschen zu lernen, da ja die Druckverteilung und Handstellung an der Spitze und am Frosch gänzlich verschieden sind. Bei der Besprechung des Auftaktes sagt Spohr, daß am Frosch der Bogen mit größerem Gewicht auf die Saiten drücke, jedoch bei der Bogeneinteilung erwähnt er diesen Umstand nicht, sondern begnügt sich mit dem Hinweis, die Regeln für die kurzen Striche seien in denen des Ganzbogenstrichs enthalten.

Den Saitenwechsel und das Überspringen von Saiten läßt Spohr bei langen Ganzbogenstrichen durch Heben und Senken des Ellbogens ausführen — der Oberarm stellt sich also auf die vier verschiedenen Bogensaitenebenen ein —, doch ist anzunehmen, daß Spohr, wie wir es heute tun, dabei unmerkliche Ausgleichsbewegungen mit dem Handgelenk gemacht hat. Bei schnellem Wechsel zwischen zwei Saiten läßt er nur das Handgelenk gebrauchen, lediglich bei Gängen über drei und vier Saiten bewegt sich der Oberarm ein wenig auf und nieder. Diese Lehre von der alleinigen Bewegung des Handgelenks hat eine spätere Zeit, ähnlich wie die der Armhaltung, viel zu einseitig befolgt und gelehrt, obwohl sie vollkommen unnatürlich und selbst von ihren Verteidigern kaum wortgetreu ausgeführt worden ist. Anzunehmen, daß Spohr das Handgelenk derart bevorzugt habe, ist irrig, schränkt er doch bei der Besprechung des gebrochenen Oktaven-

spiels auf zwei Saiten, wo die mutmaßliche Handgelenkbewegung am deutlichsten zur Anwendung gelangen müßte, diese Selbständigkeit stark ein: „Die Bewegung des Bogens von einer Saite auf die andere . . . wird nur mit dem Handgelenk hervorgebracht und durch ein fast unmerkliches Heben und Senken des Ellbogens (gewissermaßen ein Schütteln desselben) erleichtert." Damit ist bewiesen, daß die viel mehr passive als aktive Bewegung des Handgelenks, auf die erst Steinhausen aufmerksam gemacht hat, Spohr durchaus bekannt war, er ging jedoch, wie die meisten Lehrer, zu sehr vom Bewegungsbild aus und hat in seiner Schule versäumt, die Beteiligung des Oberarms mehr in den Vordergrund zu rücken.

Hier muß festgestellt werden, daß Spohr den mehrfachen Saitenwechsel soweit wie möglich einschränkt. Das gilt vor allen Dingen für die Anwendung bei längeren Bindungen, die man außer in Begleitfiguren nur selten antrifft und die in der Schule nicht besonders studiert wird, während in den Werken anderer Geiger und in früheren oder zeitgenössischen Schulen dem „*Ondeggiamento*" oder „*Archet serpenté*", wie Italiener und Franzosen diese Technik treffend bezeichnen, weit mehr Beachtung geschenkt wurde. Es wird sich später zeigen, inwiefern dies mit der Spohrschen Melodieführung und der Wahl der Fingersätze zusammenhängt. Daß diese wellenförmige Bogenführung vereinzelt bei der Bildung mancher Themen und bei der Bariolage vorkommt, wird später erwähnt werden.

Der Bogenwechsel wird von Spohr, ebenso in den beiden großen französischen Schulen, erst in einem späteren Kapitel besprochen, während heute der Schüler diese Fertigkeit als wichtiges Erfordernis einer guten Bogenführung von Anfang an erlernen muß. Von altersher wurde auf das Beherrschen dieser Technik großes Gewicht gelegt, das wissen wir zum Beispiel aus L. Mozarts Schule (V § 14); vergleiche auch den Artikel „Lolli" in Gerbers Lexikon 1813. Besonders wichtig wäre es nun für uns zu wissen, wie Spohr bei seiner von der heutigen abweichenden Bogenhaltung den Strichwechsel namentlich am Frosch ausführte. Doch gibt er keinerlei Aufschluß darüber. Daß er seine Adagiosätze, die wegen ihrer ruhigen, gesanglichen Linie zweifellos einen ganz gleichmäßigen Fluß des Tones erfordern, ohne einen tadellosen Bogenwechsel ausgeführt habe, ist undenkbar. Sicherlich wurde dieser damals mehr im Unterricht am Instrument gezeigt und abgesehen, als daß man ihn theoretisch erklärt hätte, weil man sich über sein Zustandekommen nicht völlig klar war. Die grundlegenden Untersuchungen von Steinhausen sind ja noch gar nicht alt. Auf die Notwendigkeit eines einwandfreien Bogenwechsels weist Spohr mehrfach hin, gibt aber, ebenso wie die Schule von Rode—Kreutzer—Baillot, lediglich die Anweisung, den Bogen so geschickt die Richtung wechseln zu lassen, daß man keine Unterbrechung höre. Baillot allerdings hebt ganz richtig hervor, daß

es darauf ankomme, beim Bogenwechsel am Frosch den Bogendruck möglichst aufzuheben. Er rät, zu diesem Zweck den Daumen stärker gegen die Stange zu drücken, womit es aber nach der heutigen Auffassung nicht allein getan ist. An der Spitze, sagt er, „erleichtere man schnell die Hand". Auch Campagnoli und Galeazzi geben keine Erklärung für die Ausführung des Bogenwechsels, sondern heben nur die Minderung des Druckes und die große Geschicklichkeit, die dazu nötig sei, hervor. Zufällig findet sich gerade über Baillots Bogenführung in Spohrs Selbstbiographie (II, 138) ein Urteil, dessen Schlußworte sicher den Bogenwechsel betreffen: „Seine Bogenführung ist gewandt und an Nuancen reich, aber nicht so frei, wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von diesem und die Mechanik des Auf- und Abstriches des Bogens etwas zu hörbar."

Die Entwicklung der Musikinstrumente in den beiden letzten Jahrhunderten war geleitet von dem Ringen nach dynamischer Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit des Ausdrucks. Die Violine, ebenso wie Bratsche und Cello, besaß von Anfang an in stärkstem Grade die erstrebten Eigenschaften, die es ermöglichen, das Spiel mit seelischem Leben zu erfüllen, und diese verhalfen ihr, die schon seit ihren Anfängen vorwiegend Oberstimmen-, Melodieinstrument war, zum Vorrang über alle Instrumente. Die außerordentliche Wandlung der Musik im 18. Jahrhundert hinsichtlich der Dynamik, des Klanges und des gefühlsmäßigen Ausdrucks brachte die bedeutungsvollste Periode ihrer Geschichte; und sicherlich hatte man zur Zeit Mozarts und Beethovens ihr eigenes Wesen am tiefsten erfaßt und wurde ihm in den Kompositionen im höchsten Maße gerecht. Der kurze, tonlich wenig ergiebige Strich der älteren Zeit war der langen Strichart gewichen und die Geige damit zu einem Instrument geworden, das mit Erfolg in Wettstreit mit der menschlichen Stimme zu treten vermochte. Sie konnte damit unter allen Instrumenten als das bevorzugte Gesangsinstrument aufgefaßt werden, und die Violinmusik dieser Zeit ist geradezu gekennzeichnet durch das Schwelgen in der Schönheit des alles überstrahlenden Violintons. Damit war die Notwendigkeit für die Geiger gegeben, auf das Tonliche und Klangliche ihres Spieles das Hauptaugenmerk zu richten.

Dies Erfordernis, sich schon von Anfang an um einen schönen Ton zu bemühen, hebt Spohr in seiner Schule immer wieder hervor. Selbstverständlich war er sich der Tatsache bewußt, die Steinhausen später mit den Worten ausdrückte: „Ein Streichinstrument spielen heißt Klänge bilden. Bogenführung und Klangbildung sind also ein und dieselbe Sache, nur von verschiedenen Seiten gesehen". Das geht namentlich aus dem 11. Abschnitt seiner Schule hervor, in dem er die Dynamik behandelt. Eine genauere Beantwortung der seitdem von den Pädagogen viel umstrittenen Frage, wie ein guter Ton zustande komme, konnte jedoch diese Zeit nicht

geben, da ihr die schwierigen Zusammenhänge zwischen den Bewegungsvorgängen des rechten Armes und dem Ton, die erst Steinhausen nachgewiesen hat, unbekannt waren. Unbeschwert von der Erkenntnis der verwickelten physiologischen Vorgänge fand sie vielmehr den schönen Ton durch Versuche.

Als Voraussetzungen hierfür gibt Spohr in dem ersten Kapitel über die Bogenbewegung an, es müsse die senkrechte Bogenrichtung zur Saite sorgfältig eingehalten werden, der Bogendruck im bestimmten Verhältnis zur Bogengeschwindigkeit stehen und der jeweiligen Tonstärke die richtige Strichstelle entsprechen, wobei zu beachten sei, daß die unterschiedliche Stärke der Saiten eine verschiedene Strichstelle nötig macht — eine Bemerkung, die wir schon bei L. Mozart finden (V § 11). Später (S. 63) betont er noch die Wichtigkeit des festen Aufsetzens der Finger auf die Saiten. Selbstverständlich erwähnt er noch die Erfordernis einer gleichmäßigen Bogenbewegung, aber auffallenderweise berücksichtigt er den Einfluß des Bogenkantens bei der Tonerzeugung zunächst nicht. Vor allem spricht er hier den Satz aus, der einen Hinweis auf seine Lehrmethode überhaupt bringt und die Vermutung bestätigt, die alten Geiger hätten vorzugsweise praktisch-experimentell studiert. Er schreibt: „Besser jedoch, wie durch diese und jede Theorie, wird der Schüler durch sein Ohr, fühlt dieses nämlich das Bedürfnis nach einem schönen Ton, belehrt werden, wie die Mechanik des Bogenstrichs zur Hervorbringung eines solchen Tones sein müsse". Ein Ausspruch, der jederzeit Geltung behalten wird!

In diesen allgemeinen Grundsätzen stimmen die italienischen und französischen Schulen mit Spohr überein.

Der besondere Ton, der, wie bei jedem Geiger, auch bei Spohr dem Spiel seine eigentümliche Prägung verlieh, ist mit dem Verstummen seines Instruments verloren. Nur nach alten Berichten können wir uns eine Vorstellung von den hervorstechenden Merkmalen seiner Tongebung machen. Freilich haben diese für uns nur bedingten Wert, da sie, wie jede Kritik, zeitgebunden sind und besonders nach dem Vergleich mit anderen damaligen Geigern werten. Dagegen können wir uns schon besser vergegenwärtigen, wie er die verschiedenen Tonstärken gebrauchte, was neben der angeborenen Anlage für die Tonerzeugung wichtig ist; haben wir doch neben den Berichten der Hörer und den Angaben in seiner Schule namentlich seine Werke als Anhaltspunkte.

In der Eckschen Schule wurde Spohr das Streben nach Belebung des Spieles durch Stärke und Schwäche des Tones fest eingepflanzt. Unwillkürlich erinnert man sich, in welch nahem Verhältnis diese jüngere Mannheimer Schule zu den älteren Mannheimern steht, deren außerordentlich entwickelte Orchesterdynamik ein besonders bezeichnendes und bewundertes

Merkmal war. Schon die Tagebucheintragungen Spohrs auf der Petersburger Reise lassen erkennen, welche Bedeutung der Dynamik bei seinem Unterricht zufiel. Nach seinem Urteil war 1802 das Spiel des Geigers Pixis gegen das seines Lehrers, den er am gleichen Abend in Königsberg hörte, in dynamischer Hinsicht ungenügend. Denselben Mangel stellt er noch bei anderen Geigern fest, unter anderem ein Jahr später bei dem jüngeren Fränzl. Beim Studium des Krescendo sagt er in der Schule (S. 125), die Abstufung vom Piano zum Forte müsse möglichst stark sein. Auch beim Konzertspiel mit Orchester in großen Räumen will Spohr eine unterschiedliche Tonstärke beachtet wissen. Obwohl vor allem ein großer Ton erforderlich sei, meint er, brauche der Solist keine Sorge zu haben, den Raum nicht ausfüllen zu können, sondern müsse auch das zarteste Spiel anwenden, da die Geige selbst in den leisesten Tönen Tragfähigkeit auf große Entfernung besitze. Vielleicht ist dies Spohr erst in späteren Jahren vollkommen klar geworden, da er hier im Widerspruch zu seinem Tagebuchbericht aus Neapel 1817 steht, wo er im S.-Carlo-Theater, einem der größten der Zeit, aufgetreten war. „Ich war besorgt, daß die Violine das kolossale Haus nicht ausfüllen könne, wurde aber bald darüber beruhigt, da man mir bei der Probe sagte, selbst in den entferntesten Winkeln des Hauses würde jeder Ton deutlich gehört. Auf alle feineren Nuancen mußte ich indessen natürlicherweise verzichten" (Selbstbiographie II, 24 f.). In dem Bericht, den er über das gleiche Konzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1817 erscheinen ließ, fügte er noch hinzu, daß er „immer nur habe suchen müssen, den stärksten Ton, den das Instrument geben kann, herauszuziehen". Das gleiche schreibt er von seinem Spiel in der Mailänder Scala 1816, wo ein „großes und einfaches" Spiel angebracht sei. Zeitgenössische Urteile über Spohrs Dynamik folgen später.

Spohr pflegte seine Absichten inbezug auf Abstufung der Tonstärke sehr genau festzulegen, und schon in den ersten Jahren seines Schaffens finden wir auch in den Orchesterpartituren die Stärkegrade bis zum ppp eingezeichnet. Auch Worte wie *„dolcissimo"*, *„sotto voce"*, *„smorzando"* wandte er bisweilen an. An dieser Stelle muß darauf hingewiesen werden, daß die heute käuflichen Neuausgaben bei weitem nicht das Bild der Originaldrucke Spohrs geben, sondern meistens mit neuen dynamischen Angaben, Krescendo- und Diminuendozeichen, neuen, den Vortrag charakterisierenden Worten, die Spohr nie anwandte, usf. versehen sind; oft sind sogar die Spohrschen Bezeichnungen abgeändert worden.

In seiner Schule macht Spohr erst ziemlich spät (S. 63) mit den verschiedenen Tonstärken bekannt und gibt entsprechende Anweisung über Druck des ersten oder vierten Fingers auf die Bogenstange, über Bogengeschwindigkeit und Strichstelle. Dabei ist selbstverständlich das richtige Verhältnis

dieser Elemente zueinander zu beachten, wie Spohr es schon bei den allgemeinen Angaben über Tonbildung ausgesprochen hat. Im Abschnitt vom Vortrag macht er noch einmal auf den notwendigen öfteren Bogenwechsel beim Forte aufmerksam. — Noch weiter hinaus schiebt Spohr das Studium des Krescendo und Dekrescendo, obgleich er betont, daß dessen Beherrschung zur gewandten Bogenführung wesentlich beiträgt. In früheren Übungsstücken seiner Schule kommt das Anwachsen und Abnehmen des Tones meist in schnellerem Zeitmaße und bei schnelleren Stricharten vor. Jetzt soll das noch heute sog. „Tonspinnen" im langsamsten Tempo geübt werden. Spohr erklärt es ziemlich ausführlich, indem er auf das Wachsen und Abnehmen der Bogengeschwindigkeit und den Wechsel von Strichstelle und Bogendruck sorgfältig hinweist; auch erwähnt er hier die Tonbeeinflussung durch das Kanten des Bogens. Diesen Ausdruck gebraucht er jedoch nicht, sondern sagt nur, man müsse beim Krescendo den Bogen ganz leise auf die Saite setzen, später stärker auf die Saite drücken, so daß zuerst nur ein kleiner Teil, später sämtliche Haare wirken. Eine Drehung des Bogens um seine Längsachse hat er ganz sicher dabei ausgeführt, da ein stärkeres Aufdrücken des Bogens in schräger Stellung zur Saite einen gepreßten Ton verursacht, der ihm nicht entgangen wäre. Er hebt auch die Schwierigkeit guter Tonbildung auf der schwerer ansprechenden G-Saite besonders hervor; größerer Druck und schnellere Bewegung müsse bei ihr angewandt werden.

Das Studium des Krescendo und Dekrescendo auf einem lang ausgehaltenen Ton war schon seit langem (Tartini[1]), Viotti[2])) ein hauptsächliches Mittel, den Bogen beherrschen zu lernen, und muß um 1800 allgemein zu den grundlegenden Übungen gehört haben. Die meisten Schulen stellen es viel grundsätzlicher an den Anfang als Spohr, wobei natürlicherweise die Anweisungen im wesentlichen die gleichen wie bei ihm sind. Bei Galeazzi und in der *Méthode* wird besonders vor dem zu starken Anfassen der Saite im Forte gewarnt. Baillot (1834) weist noch auf den festen Bogenansatz zu Beginn eines Dekrescendo hin.

Die Ausnutzung der dynamischen Eigenschaften des Bogens, die den Geigern selbstverständlich seit langem bekannt waren, ist bei Spohr aufs feinste entwickelt und bestimmt im höchsten Maß sein Spiel. Der Gegensatz von Schwere im unteren Teil und Leichtigkeit an der Spitze beeinflußte in erster Linie die Wahl des Striches und die Bogeneinteilung bei der Dynamik, bei Akzenten usf. Er erläutert dies zwar bei weitem nicht so ausführlich wie kurze Zeit darauf Baillot, aber die Etüden seiner Schule und die Werke zeigen es ganz deutlich. Bei der Regel vom Auf- und Abstrich

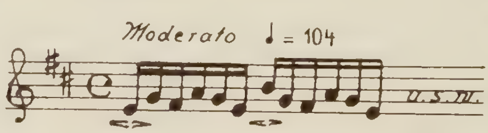
---

[1]) Brief an Maddalena Lombardini-Sirmen (1760).

[2]) Vgl. M. Pincherle, *Le Méthode de violon de J. B. Viotti* in: *Feuillets d'histoire du violon*, Paris 1927.

auf betontem und unbetontem Taktteil erklärt er das natürliche Vorherrschen des starken Tones am Frosch durch die Nähe der Hand an den Saiten, die einen stärkeren Bogendruck zur Folge habe als an der Spitze. Zum Forte eignet sich deshalb vorzugsweise die untere Hälfte des Bogens, zum Piano die obere. Daraus ergibt sich auch die Verwendung des Aufstriches beim Krescendo — Übergang vom leichten zum schweren Bogenteil — und umgekehrt die des Abstriches beim Dekrescendo. Selbstverständlich wurde diese Grundregel durch die Anwendung der oben angeführten dynamischen Mittel erheblich erweitert und abgewandelt, auch bemerkt Spohr dazu, daß die neuere Spielart häufige Abweichungen von ihr notwendig mache.
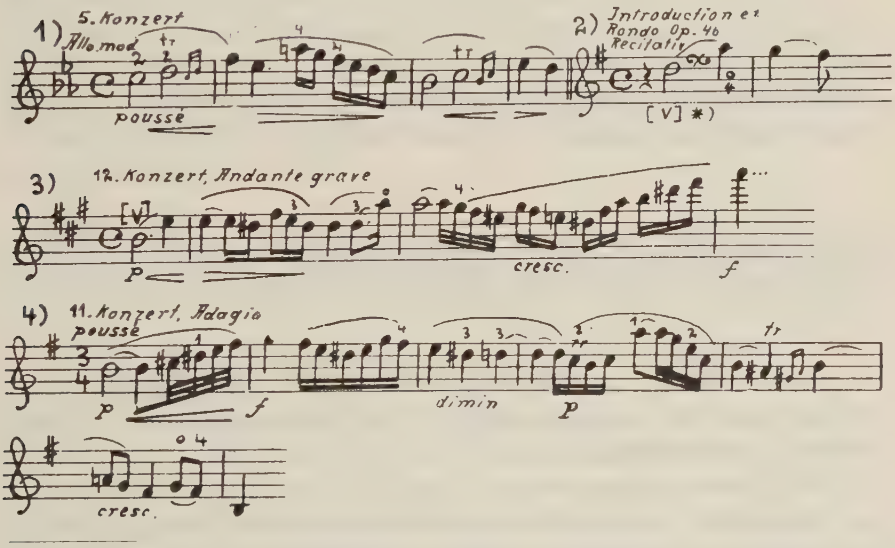
Die dynamische Wirkung des Bogenstrichs wird in anderen Schulen mehr oder weniger ausführlich behandelt, besonders eingehend von Baillot. Er macht unter anderem darauf aufmerksam, daß mit der Mitte sowohl Kraft als auch Zartheit erreichbar ist; er nennt sie das „Zentrum des Ausdrucks“; die Spitze sei wegen des Mangels an Elastizität zu gedämpften Tönen und matten Akzenten geeignet. Unter den Beispielen, mit denen er sodann die verschiedenartige Verwendung des Bogens erläutert, ist besonders auffällig der Gebrauch des Abstrichs in der unteren Hälfte für kräftig markierte Viertel hintereinander im raschesten Tempo. In dieser Art, wie ihn Baillot z. B. für das Presto aus Haydns 56. Quartett empfiehlt, kommt er bei Spohr nie vor. Als Beispiel für kraftvollen Strich in der Mitte führt Baillot das Thema des ersten Satzes aus Viottis 22. Konzert an. Die Ausnutzung der Bogeneinteilung zum Krescendo und Dekrescendo wird im Anschluß hieran erörtert und als bestimmend für die Strichart hingestellt. Selbstverständlich sei eine Beherrschung des Bogens im entgegengesetzten Sinne unerläßlich. Ausführlich veranschaulicht Baillot auch an Stellen aus den Werken der großen französischen Geiger die Anwendung von „gedehnten“ Tönen, das heißt Krescendo und Dekrescendo auf thematisch wichtigen Noten. Bemerkenswert ist, daß er sie auch im raschen Zeitmaß gebraucht, z. B. bezeichnet er die Rodesche 5. Kaprice:



Die Spohrsche Dynamik, wie wir sie in seinen Werken kennenlernen, bis ins einzelne darzustellen, würde zu weit führen, nur das Bezeichnende soll deshalb im folgenden besprochen werden. Gerber hebt in seinem Lexikon von 1813 besonders Spohrs vollendete Kunst im „Anwachsen und Verschwinden der Töne“ hervor, und in der Tat gewinnt man auch aus Spohrs
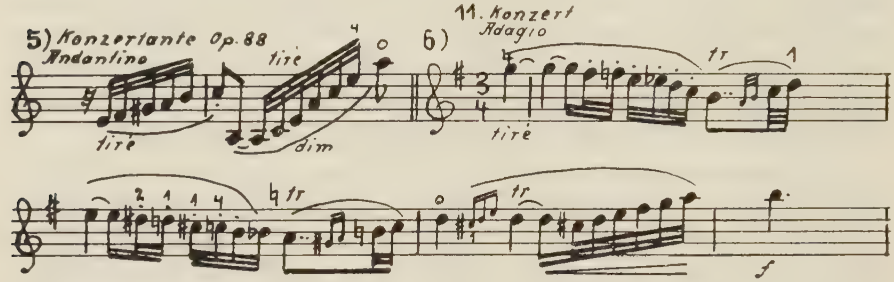
Kompositionen den Eindruck, daß das Krescendo und Diminuendo eines seiner wichtigsten Ausdrucksmittel gewesen sein muß. Hauptsächlich die langsamen Konzertsätze zeigen dies und geben uns eine Vorstellung von dem außerordentlichen Feingefühl, womit er es anwandte. Die Melodieführung bestimmt im wesentlichen die Anwendung des Krescendo und Dekrescendo — < beim Auf-, > beim Absteigen, wie es sehr deutlich das Adagio des 9. Konzertes zeigt, in dem Spohr auf lange Strecken den Ton anwachsen und ersterben läßt. Namentlich bei der Erfindung der für seinen Stil bezeichnenden, leicht elegisch gefärbten Themen verfuhr Spohr oft in dieser Art und wich nur verhältnismäßig selten davon ab.

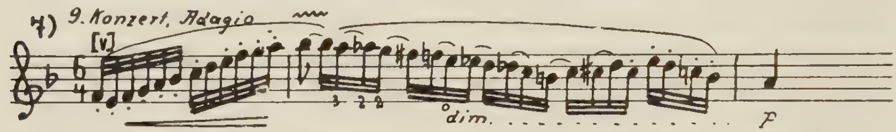
Die Anwendung der natürlichen tonlichen Haupteigenschaften des Bogens, wie sie nach dem Vorangehenden Spohr beim Krescendo und Dekrescendo bevorzugte, widerspricht oft der dynamischen Grundregel: Abstrich auf schwerem, Aufstrich auf leichtem Taktteil, und Spohr merkt deshalb häufig durch die Vorschrift *poussé* oder *tiré* den Strich an. Befolgt man diese, so ergibt sich dann wie von selbst der beabsichtigte Ausdruck. Dies ist namentlich in den langsamen Sätzen notwendig, die tonlich große Schwierigkeiten bieten und ein Höchstmaß von Ruhe und Sicherheit der Bogenführung verlangen. Zu den Eigentümlichkeiten Spohrs gehört die Anwendung des Krescendos in dieser Weise bei manchen Themenanfängen. Dadurch gestaltet er diese ganz besonders charakteristisch. Abgesehen von dem bekannten Anfang des Rezitativs der Gesangsszene zeigen dies folgende Stellen:
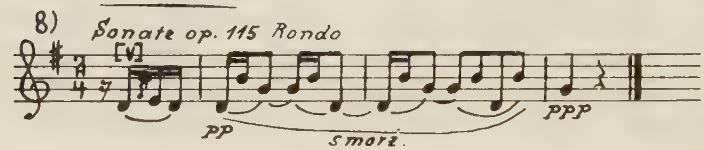


*) Die in [ ] gesetzten Bezeichnungen ergeben sich entweder aus dem Zusammenhang oder sind vom Verfasser hinzugefügt.
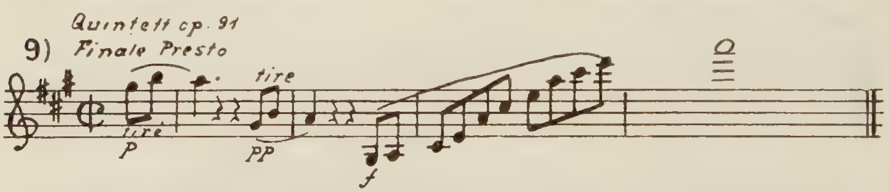
Entsprechend findet sich sehr häufig der Abstrich beim Dekrescendo gebraucht. Bezeichnend ist dann namentlich seine Verwendung bei einer absteigenden Tonfolge mit wenigen angeschliffenen Stakkatosechzehnteln oder bei mehreren Bindungen unter einem Bogen; Leichtigkeit und weiches Verlöschen des Tons konnte Spohr damit erzielen:







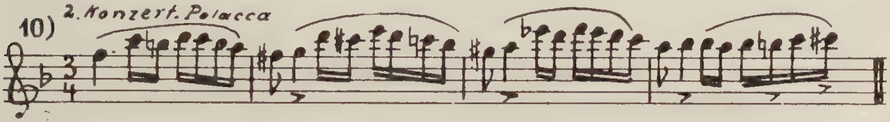
Die Anwendung dieser Stricharten ist von großer Bedeutung nicht nur für Spohrs Spielweise, sondern für das Geigenspiel der zwei ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts überhaupt. Sie müssen daher später noch eingehender betrachtet werden. Aufschlußreich für die Verwendung des Abstrichs ist auch das folgende Beispiel aus dem Finale des Quintetts op. 91.
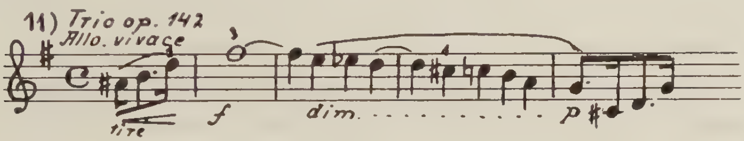


Für aufeinanderfolgendes Krescendo — Dekrescendo bei gebundenen Notengruppen oder lang ausgehaltenen Tönen ergibt sich der Abstrich meist aus dem Zusammenhang.

Die Verwendung des Bogens in eben dem Sinne dient weiterhin häufig zum Hervorheben einzelner Noten durch Akzente und Sforzati, ein Mittel, das Spohr oft auf schlechtem Taktteil gebraucht und in echt romantischer Weise neben dem Überbinden der Taktstriche zum Verschleiern des Rhyth-
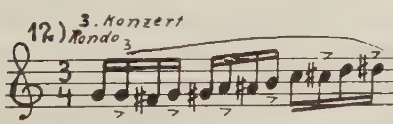
mus benutzt. (Vgl. dazu die Rezension von Spohrs Quintett op. 106 in der Allgem. Mus. Zeitung 1841, S. 237, die der Feder K. B. von Miltitz entstammt.) Von der jüngeren Mannheimer Schule her, noch mehr aber aus Rodes Werken ist es uns bekannt, und eine nähere Erklärung der Anwendung von Auf- und Abstrich hierbei erübrigt sich nach den vorangegangenen Ausführungen.
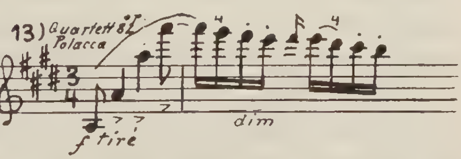


Daß der Zusammenhang eine derartige Ausnutzung des Striches zur Dynamik oft nicht gestattet, sondern den Geiger zwingt, den Bogen auch entgegengesetzt beherrschen zu lernen, haben wir schon aus Spohrs Schule entnommen. Doch ist aus seinen Werken ersichtlich, daß er ganz gewiß auf den natürlichen Gebrauch des Bogens nur verzichtete, wenn das Vorhergehende oder Folgende es nicht anders zuließ, wenn z. B. eine bestimmte Strichart oder, wie häufig, eine besondere Dynamik im folgenden Takt berücksichtigt werden mußte.



Häufig sind ferner bei Spohr Akzente auf Bindungen, die in jedem Teil des Bogens durch Druckverstärkungen erzielt werden müssen. Unter den folgenden Beispielen fällt das Thema der Polakka aus Quartett op. 82, 2 wegen der Bindung der weit auseinanderliegenden akzentuierten Anfangsnoten besonders auf.
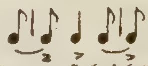




Akzente auf Bindungen kommen schon früher vor, z. B. bei Viotti und häufiger bei Rode. Um 1810 gehören sie, auch gegen den Rhythmus verwendet, ganz allgemein zur Schreibart der Geiger. In breiten, glanzvollen Themen ist sicher bei einer Bindung von akzentuierten Vierteln oder Halben an ein sehr innig aneinandergeschlossenes Absetzen auf einem Bogen zu denken. Daneben findet sich bei Spohr zur Erzeugung von Akzenten selbstverständlich auch das gebräuchliche rasche Durchziehen des Bogens.

In den Neuausgaben mancher Konzerte sind mehrfach Akzente hinzugefügt, sowohl in einzelnen Themen als auch ganze Sätze hindurch. In vielen Fällen dürfte das nicht der Absicht Spohrs entsprechen, namentlich in wuchtigen Themen, z. B. Konzert 1, 1. Satz, hat er bei seiner gleichmäßigen, ruhigen Bogenführung ein Forcieren der thematischen Hauptnoten über die Betonung hinaus, die der Rhythmus ohnehin mit sich bringt, wahrscheinlich nicht gewünscht. Ebenso deuten die Akzente auf halben Noten im Thema des ersten Satzes von Rodes 5. Konzert (Pariser Ausgabe von Imbault) lediglich auf ein festes, kerniges Ansetzen des Bogens hin.

Dynamische Gegensätzlichkeit bei Wiederholungen von Motiven oder kurzen, deutlich abgegrenzten Passagen, wie es noch eine Generation vor Spohr überaus liebte, findet man bei ihm nur vereinzelt. Er erzielt bei Wiederholungen in der Mehrzahl einen unterschiedlichen Ausdruck weniger durch Veränderung der Tongebung als durch Anwendung kontrastierender Stricharten, die meist auch die Tonstärke beeinflussen.

Im Anschluß an die grundlegenden Ausführungen über die Betonung bespricht Baillot mit Recht die Synkopen. Da deren Behandlung auch eine Frage der Dynamik ist, sollen Spohrs Auslassungen darüber ebenfalls hier ihren Platz finden. Er streift sie nur kurz und wendet sich dabei vor allem gegen die verbreitete gewöhnliche Vortragsweise , die das Wesen der Synkope, nämlich die Wirkung des Akzentes auf leichtem Taktteil zerstöre. Tatsächlich scheint diese Art häufig gewesen zu sein; in der Allgem. Mus. Zeitung 1800, S. 410 ff. wird sie geradezu als die einzig richtige bezeichnet. — Bei den immer auf überlegten Gebrauch der Nuancierung bedachten Franzosen werden verschiedene Möglichkeiten im Vortrag von Synkopen erwähnt (Alday *l'aîné);* auch Baillot unterscheidet noch drei Arten von Synkopierung: Anschwellen des Tones mit ganz geringer Beschleunigung des Bogens — demnach die von Spohr verurteilte Ausführung. Beispiel: Thema des Allegrettos aus Viottis 29. Konzert. Als zweite Art gibt er festes Sforzato-Ansetzen des Bogens mit Nachlassen des Tones an — also Betonung des leichten Taktteils, wie es Spohr wünschte. Weiter spricht Baillot von einem ganz gleichmäßigen, also unbetonten Vortrag synkopierter Noten, wofür er das Andante aus Mozarts Streichquartett Es-Dur (Köch.-Verz. 826) anführt.

Auch das Vibrato behandelt Baillot folgerichtig am Ende seines Kapitels über den Ton, während Spohr es bei den Verzierungen und Ausschmükkungen bringt. Das Zustandekommen der „Bebung", wie er es nennt, beschreibt er lediglich als „zitternde Bewegung der Hand in Richtung vom Sattel zum Steg", die den Ton nur wenig erhöhen und erniedrigen dürfe. Über die Bewegungsvorgänge im linken Arm gibt er somit, wie so oft in

seinen Ausführungen über die Bogenführung, keinen näheren Aufschluß. Nur bei leidenschaftlichem Vortrag und zum kräftigen Hervorheben aller mit *fz* oder > bezeichneten Töne wendet Spohr die Bebung an und warnt ausdrücklich vor zu häufigem Gebrauch. Er unterscheidet dabei schnelle Bebung bei markierten, langsame bei getragenen Tönen leidenschaftlicher Gesangsstellen, wie es das Vibratozeichen durch eine mehr oder weniger enge Wellenlinie anzeigt. Außerdem gibt es einen Übergang von langsamer zu schneller Bebung beim Krescendo und umgekehrt beim Dekrescendo. In den letzten Etüden seiner Schule hat Spohr diese verschiedenen Möglichkeiten des Vibratos berücksichtigt, und die Bezeichnung seines 9. und des Rodeschen 7. Konzerts zeigt uns den überlegten Gebrauch, den er von ihm machte. Danach wandte er es, außer wie es die obigen Regeln angeben, nur auf einzelnen, nie etwa auf einer Gruppe von zusammengebundenen Tönen an. (Vgl. seine Bezeichnung in den Beispielen 7 und 34.) Auch findet sich kein Beleg dafür, daß Spohr Vibrato bei einzelnen betonten Noten kürzeren Wertes ausführte, wie es Moser von Rode erwähnt (Joachim-Moser, Violinschule, 3. Bd. S. 7), und wie es heute üblich ist. Die Schlangenlinie als Bezeichnung der Bebung findet sich außerhalb der Schule erst in sehr späten Werken, z. B. den Quartetten op. 146 und 152.

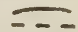
Baillot beschreibt das Vibrato, die „*Ondulation*", etwas anschaulicher als Spohr, doch können uns auch seine Erklärungen kein deutliches Bild vom Zustandekommen der „Zitterbewegung" der linken Hand geben. Auch er warnt vor zu häufigem Gebrauch und rät besonders, mit dem festen Ton zu beginnen und zu schließen, damit das Ohr nicht durch die geringe Unreinheit gestört werde. Einen Hinweis auf die Anwendung beim Krescendo und Dekrescendo vermissen wir; ebenso wie Spohr verbietet er die Ondulation bei aufeinanderfolgenden Noten und bei gewisser Geschwindigkeit. Von älteren Schulen gibt die Löhleinsche drei Geschwindigkeitsstufen des Vibratos an, Campagnoli läßt es nur auf melodischen Haltpunkten zu.

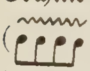
Auch in der Schule von Rode—Kreutzer—Baillot wird die Ondulation erwähnt und neben der Veränderung von Druck und Geschwindigkeit des Bogens als Mittel zur „Dehnung", soll heißen Belebung des Tones im Krescendo und Dekrescendo empfohlen. Jedoch wird sie nicht mit der Linken ausgeführt, sondern durch eine „wellenförmige Bewegung des Bogens" erzielt. Galeazzi ist kein Freund vom Vibrato der linken Hand *(„Tremolo"*))*, hebt dafür aber das mit dem Bogen erzeugte besonders hervor. *„. . . Ciò si fa coll' irrigidire (dirò così) le fibre del braccio dell'arco,*

---

*) *„. . . ma queste sono vere verissime stonature, che non posson piacere se non a chi vi è avvezzo, e che devono affetto dalla musica proscriversi presso chiunque di buon gusto è formito."*

ed imprimergli un certo moto tremolante, che communicandosi all'arco, fa sì, che vado esso facendo mille appena sensibili colpicciuoli sopra la corda, . . ." „*Ciò spesso accade ne'recitativi istromentali*" fügt er hinzu. Zur Bezeichnung dient die Wellenlinie. Nach der Erklärung der *Méthode* hat es den Anschein, als ob dieses „Tremolo" des Bogens durch eine Armbewegung zustande gebracht wurde, wobei das Handgelenk ganz geringe passive Bewegungen ausgeführt haben muß, gewissermaßen die Bewegungsvorgänge mehrfachen Wechsels von zwei Saiten auf einer Saite.

Eine eigentliche Erklärung für diese mit dem Bogen erzeugte Wirkung, die im Gegensatz zum Vibrato der linken Hand keine Veränderung der Tonhöhe, sondern der Tonstärke verursacht, gibt Baillot, der sie 1834 ebenfalls erwähnt. Er läßt den Bogen mit wechselndem Druck und wechselnder Geschwindigkeit sanfte Betonungen auf die Saite ausüben. Neben der Wellenlinie bezeichnet er diese Ondulation mit , und dies gibt uns den Hinweis, daß es sich hier um ein äußerst weiches Andeuten auf einem Bogen, einem Mittelding zwischen Legato und deutlich unterschiedenem Stakkato auf einem Strich handelt, wie wir es heute etwa durch das Zeichen  angeben. Daß auch Spohr diese Strichart kannte und anwandte, ist nicht zu bezweifeln.

Bei den Mannheimern (z. B. J. Fränzl, W. Cramer) findet sich diese Technik öfters, doch nicht über einer längeren Note, sondern über Achteln (, auch ). Die Geschwindigkeit der Stärkeschwankungen ist demnach im Notenbild bereits festgelegt und es handelt sich um die eben erwähnte Strichart unter einem Bogen. In engem Zusammenhang steht das in dem schon S. 28 genannten Artikel der Allgem. Mus. Zeitung 1800 beschriebene „Markieren": Ganze Noten werden sowohl im Krescendo als auch bei gleichbleibender Tonstärke in Viertel unterteilt und mit Punkten unter einem Bindebogen bezeichnet. Diese Vortragsart wäre von großer Bedeutung, wenn man sie sich z. B. für klassische Musik allgemein angewandt dächte; da aber keine weiteren Anhaltspunkte darüber zu finden waren, ist schwer zu ermessen, wie weit sie für das Violinspiel um 1800 in Betracht kommt. Auch ist es fraglich, wie stark die Verbreitung des Bogenvibratos, dessen Geschwindigkeit Galeazzi, ebenso Baillot dem Spieler offenbar freigestellt hat, in Deutschland war.

Unter den „Verzierungen des Tones" erwähnt Spohr außerdem das sog. „Klopfen", „doch nur um von ihm abzuraten oder wenigstens vor seinem zu häufigen Gebrauch zu warnen", wie er sagt. Er versteht darunter das mehrfache Berühren einer leeren Saite, die in Schwingung gesetzt wird, wenn man ihren Einklang, ihre Oktave oder Quinte anstreicht. Durch das Aufsetzen des Fingers wird vorübergehend die Saite am Mitschwingen

gehindert, wodurch eine flackernde Veränderung des gestrichenen Tones entsteht. Spohr scheint kein Freund dieses Effektmittels gewesen zu sein, „allenfalls" läßt er es für die Flageolettöne d'' a'' e''' gelten, bei denen die Bebung der linken Hand nicht anwendbar ist. Hier wird die nächst tiefere Saite, also die Unterquinte (Duodezime), berührt.

Ganz sicher muß man die Entdeckung der Kombinationstöne durch Tartini gewissermaßen als Symbol für das sich immer mehr verfeinernde Gehör der Geiger auffassen, das mit den verschiedenen akustischen Erscheinungen des Instrumentes immer vertrauter wurde. Auch der feine Reiz, den mitschwingende Saiten gewähren können, war im 18. Jahrhundert ganz gewiß vielen bekannt. Galeazzi erwähnt nur das Berühren der höheren oder tieferen Oktave und bezeichnet es als *„un curioso effetto, che, purché non se ne faccia abuso, talvolta non dispiace"*. Es ist verständlich, daß auch die französische Schule diese Technik kannte. Baillot erwähnt den in der Akustik angewandten Versuch mit Papierreitern auf der konsonierenden Saite. Er unterscheidet die Verwendung beim Unisono und der Oktave. Wichtig ist, daß er das Klopfen auch auf der Oktave anwendet, wenn keine leere Saite mittönt. So läßt er z. B. h und h' auf G- und D-Saite mit 1. und 4. Finger greifen, h' wird angestrichen, während der 3. Finger die G-Saite „klopft". Die heutigen Geiger haben wohl von all dem nur die Gewohnheit bewahrt, beim Anstreichen der leeren Saite, namentlich der G-Saite, die obere Oktave nach Möglichkeit mitzugreifen, um einen einheitlichen Klang zu erzielen.

Wenn heute von Spohrs Spiel die Rede ist, wird neben dem glänzenden Stakkato, dem langen Strich, vor allem sein großer Ton gerühmt. Wie sich diese Meinung aus der gesamten Art der Spohrschen Bogenführung entwickelt hat, soll später erörtert werden. Für jetzt sei nur an die Urteile der Zeitgenossen erinnert. Guhr stellt dem Ton Paganinis den „vollen, mollösen, markigen Ton eines Spohr, Baillot, Rode" gegenüber. Ferner schreibt Reichardt 1808 (Vertraute Briefe von einer Reise nach Wien, I, 26): „Sein voller, herrlicher Ton und seine vollkommen reine Intonation bleiben sich bei den allergrößten Schwierigkeiten so treu, wie bei dem edlen großen Vortrage seines Kantabiles und Adagios . . . Er soll auch ein vortrefflicher Anführer des Orchesters sein. Bei seinem großen Ton, seiner Kraft und gründlichen Kenntnis kann man sich das leicht denken."

Spohr hat sich, wie schon früher angedeutet wurde, immer um dynamische Mannigfaltigkeit bemüht, und ein Bevorzugen einer Tonstärke lag ihm gänzlich fern. Dafür legen viele Kritiken Zeugnis ab. Schon Rochlitz spricht im Dez. 1804 von „allen Verschiedenheiten des Geigentones" bei Spohr (Allgem. Mus. Zeitung). Bei den folgenden Berichten darf man vor allem das subjektive Moment, das jeder Kritik anhaftet, nicht vergessen. Daraus

erklären sich, abgesehen davon, daß auch die körperliche und seelische Verfassung des Künstlers und die äußeren Umstände wesentlich mitsprechen, scheinbare Widersprüche. So lassen sich Urteile anführen, in denen Spohr ein besonders hartes Spiel nachgesagt wird. Der Wiener Kritiker der Allgem. Mus. Zeitung schreibt 1813: „Hr. Sp. ist unstreitig im Angenehmen, Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden, wenigstens uns bekannten Violinspielern. Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertsten Geschmack, vorzutragen"; diese Beurteilung ist deshalb wichtig, weil sie um die gleiche Zeit verfaßt ist, als Rode in Wien auftrat. Der Berichterstatter der Musikal. Zeitung schrieb von diesem (Selbstbiographie I, 177): „Sein Bogenstrich ist lang, groß und kräftig, sein Ton voll und stark — ja fast zu stark, schneidend, . . . Im Adagio war das Scharfschneidende seines Tones noch fühlbarer, als im Allegro; es ließ daher kalt . . . Vielleicht mag die Größe des Redoutensaales Herrn Rode verleitet haben, den Ton so scharf herauszuheben, daß darüber die Annehmlichkeit verloren ging". Selbst Spohr war damals von Rodes Spiel enttäuscht, und er beurteilte ihn ziemlich hart. Aus den Zeitungsberichten geht jedenfalls soviel hervor, daß 1813 zumindest in der Tongebung entschiedene Gegensätze zwischen Spohr und Rode bestanden haben müssen.

Unter den Kritiken, die Spohr auf seinen Konzertreisen nach dem Wiener Aufenthalt erhielt, sind namentlich die ausländischen wichtig. Die italienischen Urteile befassen sich vorzüglich mit der Spohrschen Vortragsweise im allgemeinen, doch lassen sie deutlich erkennen, daß Spohr besonders durch seinen Ton die Zuhörer fortriß. Wiederholt ist der Vergleich mit der menschlichen Stimme, dem Gesang zu finden, und der Versuch, Paganini und Spohr gegeneinander auszuspielen, ist sicherlich auch mit auf die großen tonlichen Gegensätze, die zwischen den beiden bestanden, zurückzuführen. Paganini selbst soll ihn „den ersten und trefflichsten Sänger auf diesem Instrument" genannt haben (Allgem. Mus. Zeitung 1817).

Vor allem fällt in manchen Kritiken der Jahre 1815/20 auf, daß immer mehr Spohrs Meisterschaft im Kantabile und im zarten Spiel unterstrichen wird. Namentlich in Deutschland glaubte man, eine Wandlung gegen früher in dieser Hinsicht feststellen zu können, und führte sie auf italienischen Einfluß zurück. In dem Bericht aus Mannheim der Allgem. Mus. Zeitung 1818 heißt es: „Referent hatte früher schon öfter Gelegenheit, diesen großen Künstler zu hören: allein es schien ihm jetzt, als hätte die Reise nach Italien seinem Spiel einen noch höheren Grad von Zartheit zu eigen gemacht, als früherhin der Fall war, wo man mehr den kühnen, riesenhaften Spieler bewunderte". Der Amsterdamer Berichterstatter desselben Blattes schrieb 1818: „Alle Arten des Vortrags sind ihm geläufig, das Große und

Brillante ebenso wie das Angenehme und Zarte; besonders übertrifft sein Kantabile alles, was wir hier in dieser Art von andern großen Künstlern hörten; die Italiener haben gewiß recht, wenn sie Spohr den größten Sänger unter den Violinisten nennen". Ein Leipziger Bericht ebendort 1820 lautet: „Sein Spiel fanden wir, seitdem wir ihn nicht gehört, es mögen etwa 5 Jahre sein, noch edler, gesangvoller, sicherer, kräftiger und auch wieder zarter; . . ."

In den Londoner Kritiken des Jahres 1822 finden sich bei der Bewertung des Tones starke Widersprüche. Die Allgem. Mus. Zeitung rühmt die „Fülle, Schönheit und Kraft" des Spohrschen Tones im Gegensatz zu dem des großen Virtuosen Kiesewetter, der damals in London Triumphe feierte. Über ihn hatte jedoch Spohr selbst 7 Jahre früher geschrieben, daß er sich durch „ein kräftiges, sehr reines und selbst gefühlvolles Spiel" ausgezeichnet habe. Ein anderes Urteil über Spohr, mitgeteilt von Malibran (S. 64) lautete dagegen: „Mehr Feinheit und Glätte des Tons als kräftige und ergreifende Tonmodifikationen".

Aus späterer Zeit haben wir ein maßgebendes Urteil von Wasielewski, der Spohr 1850 in Leipzig kennenlernte und damals bei einer Aufführung des Spohrschen Streichsextetts (op. 140) an der Bratsche mitwirkte. Er schreibt S. 54 seiner Lebenserinnerungen: „Bei größter Glätte, Fülle und Rundung war seine Tongebung mollig: sie entsprach dem nicht selten weichen Charakter seiner Musik". Es scheint demnach tatsächlich Spohrs Spiel in späteren Jahren jüngeren Geigern gegenüber durch Weichheit und zarten Ton ausgezeichnet gewesen zu sein.

Vor der Besprechung der Stricharten im einzelnen erscheint eine Übersicht der Strichartbezeichnungen Spohrs zweckmäßig. Ebenso wie die Dynamik schrieb Spohr den Gebrauch des Bogens in seinen Werken möglichst genau vor, da er seine persönliche Auffassung sorgfältig gewahrt wissen wollte. Das erwähnen schon frühe Besprechungen seiner Kompositionen, und in den letzten Kapiteln seiner Schule über den Vortrag hat er diese Forderung mehrfach ausgesprochen und das eigenmächtige Verfahren gegen die Absichten des Komponisten verurteilt.

Die eindeutigste Strichbezeichnung ist der Bindebogen, den Spohr, wie es einem Geiger naheliegt, weniger zum Abgrenzen musikalischer Phrasen benutzt als für den technischen Gebrauch bestimmt. Zweifelhaft dagegen ist manchmal die Bezeichnung der Einzelstriche. Der senkrechte Strich über der Note, meist mehr oder weniger keilförmig, ist wie in der Praxis des 18. Jahrhunderts sehr oft lediglich zur Unterscheidung des abgesonderten Einzelstriches gegenüber gebundenen Noten da. An den meisten solchen Stellen und mit Keilstrichen bezeichneten Folgen von Einzelstrichen soll

ihrem Charakter nach höchstwahrscheinlich Détaché gespielt werden; auch gebraucht Spohr in der Schule für diese Strichart dieselben Zeichen. Den Keilstrich benutzt er jedoch in der Schule auch für das Martelé, so daß die Unterscheidung zwischen beiden oft zweifelhaft wird. Auch kurze Werte z. B. in Figuren von punktierten Achteln mit Sechzehnteln versieht er mit diesem Zeichen und bei einem an eine ganze Note gebundenen Viertel will er sicher ein festes Betonen am Ende des Striches damit andeuten, ebenso wie bei halben mit Keilzeichen (Etüde 50) an festes Ansetzen zu denken ist.

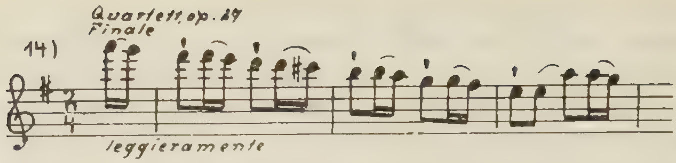
Eine weniger harte, aber doch deutliche Trennung der Striche bezeichnet Spohr mit Punkten. Schon in einigen frühen Werken ist anzunehmen, daß diese Punktierung als ein fester, den wirklichen Wert der Note verkürzender Bogenstrich aufzufassen ist; auch kommt sie häufig im Piano und bei Viertelnoten vor (vgl. das Finale des Doppelquartettes op. 87). Wichtig ist der gleichzeitige Gebrauch des Punktes neben dem Keilstrich, z. B. im Potpourri op. 23, Einleitung und erste Variation, wo der Übergang zum Piano, von der festen zur weicheren Strichart, durch Vertauschen der Keilzeichen mit den Punkten deutlich charakterisiert ist. Erst viel später findet sich für diese Strichart bei Spohr der Ausdruck „*staccato*", wie es schon früher z. B. bei Viotti (3. Konzert) und Radicati op. 13 öfters vorkommt. (Siehe auch Martelé, S. 42.) Sicherlich bleiben dabei viele Abstufungsmöglichkeiten durch verschiedenen Bogengebrauch unausgedrückt. Verhältnismäßig klar ist die Bezeichnung des Stakkatos auf einem Strich durch Punkte und Bindebogen. Auf diese Weise kennzeichnet Spohr überhaupt jede abgesetzte Note, die mit einer oder mehreren anderen auf einem Strich gespielt werden soll. Auch solchen Bindungen werden Noten mit dem Keilzeichen gegenübergestellt, z. B. in der Begleitfigur , aber deren Ausführung, ob hart oder weich, ist fraglich. Es soll wahrscheinlich nur der Einzelstrich von der Bindung unterschieden werden. (Die Verwendung von schräg stehenden Strichen unter der Bindung im 6. Konzert der Ausgabe der Wiener Chemischen Druckerei hat keine besondere Bedeutung, es handelt sich um gewöhnliches Stakkato auf einem Bogen.) Auch beim Stakkato bleibt, wie sich später ergeben wird, die Möglichkeit verschiedenartiger Ausführung offen.

In den französischen Schulen (Rode—Kreutzer—Baillot, Baillot) ist das Détaché gänzlich ohne Bezeichnung, ebenso ein breites Spiccato. Der Keilstrich dient zur Bezeichnung eines kürzeren springenden Striches; während aber springende Arpeggien folgerichtig ebenso durch ihn angedeutet werden, stehen beim Ricochet Punkte. Diese werden auch für hart abgestoßene Striche, sowie für Martelé und Stakkato auf einem Bogen gebraucht.

Auf den einfachen, liegenden Bogenstrich beziehen sich die Ausführungen

Spohrs über die Bogenführung im allgemeinen, und es ist bereits erwähnt worden, daß Spohr dessen Gebrauch in den verschiedenen Bogenteilen nur kurz erläutert. Aus den von ihm bezeichneten Übungsstücken ersieht man, daß für die Anwendung eines bestimmten Bogenteils wesentlich die dynamischen Eigenschaften des Bogens den Ausschlag geben; Notenwert, Dynamik und die allgemeinen Phrasierungsregeln, wie sie bei der Tongebung genannt wurden, sind demnach bestimmend. — Bei kürzeren liegenden Bogenstrichen benutzt Spohr vorwiegend die obere Hälfte des Bogens. Das zeigt sich auch bei der ersten speziellen Strichart, die Spohr behandelt, dem Détaché, das die am deutlichsten ausgeprägte Art des kurzen liegenden Bogenstrichs darstellt. Als charakteristisch für das Détaché erklärt Spohr gleiche Dauer und Stärke der einzelnen Töne, sowie vollkommen lückenloses Anschließen der Striche aneinander. Studieren läßt er es lediglich in der oberen Hälfte mit möglichst langen Unterarmstrichen, wie es hauptsächlich angewendet wird. Heute bemüht man sich, eine ähnlich klingende Strichart in allen Teilen des Bogens und mit verschiedener Strichlänge zu erlernen, da es für die Beherrschung des Bogens unentbehrlich ist. Fern sei die Vermutung, Spohr habe diese Strichart in der unteren Hälfte nicht vollkommen ausführen können, doch ist offenbar, daß er kein besonderer Freund davon war. Ob und wiefern dies von der Spohrschen Bogenhaltung abhing, ist heute nicht mehr genügend zu beurteilen, doch ist es möglich, daß deren Eigenart und die bereits im ersten Abschnitt erwähnten Fragen des Bogenwechsels dabei von Einfluß waren. Ebenso sind wir auf Vermutungen angewiesen bei der Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten, die Spohr bei der Anwendung des liegenden Striches hatte. Ganz sicher herrschte das breite Détaché vor; in den lebhaften Passagenabschnitten der Konzerte wurde es hauptsächlich verwandt, doch ist anzunehmen, daß Spohr daneben durch verschiedene Strichlänge und unterschiedlichen Bogendruck Wirkungen von größerer Schärfe oder auch Leichtigkeit erzielte, da ja zwischen dem einfachen liegenden Strich und dem Martelé oder zwischen liegendem und springendem Strich mannigfache Zwischenstufen bestehen. Spohr gibt darüber keine näheren Anweisungen, auch hat die Übersicht der Spohrschen Strichbezeichnungen ergeben, daß sich aus ihnen keinesfalls immer feste Schlüsse für Spohrs Absichten ziehen lassen.

Einigermaßen sichere Anhaltspunkte für eine besonders abgestufte liegende Strichart bringen einige der von Spohr ab und zu eingezeichneten Vorschriften für den Charakter des Vortrags, wie sie schon bei der Tongebung angeführt wurden. So ist es natürlich, daß Spohr beim „*risoluto*“ einen markigen Strich, der den Bogen fest auf der Saite hielt, gebraucht, bei einem „*leggieramente*“, wie im folgenden Beispiel, aber den Bogen nur locker gehalten und kurz bewegt haben mag.

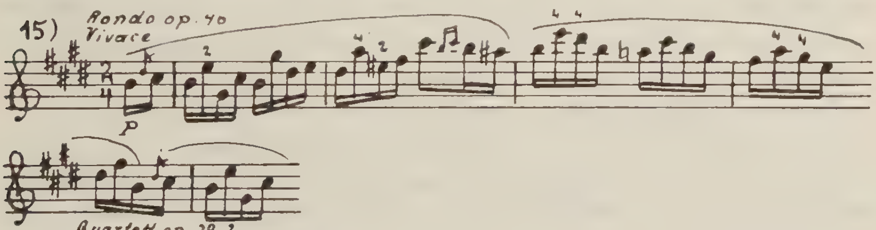


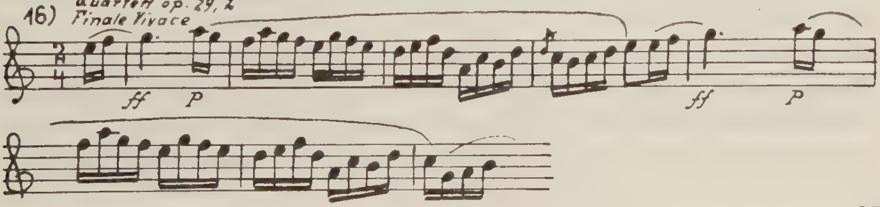
Beim kürzeren, liegenden Strich in der oberen Hälfte macht die *Méthode* im Allegro moderato einen Unterschied zwischen lückenloser Ausführung („man gebe jeder gestoßenen Note die möglichste Ausdehnung") und einer Vortragsart mit kurzen Pausen. Die erste Strichart ist das breite Détaché Spohrs, bei der durch die nötige Hand- und Fingerbewegung die Striche aneinandergeschlossen sind; die andere läßt den Bogenwechsel unberücksichtigt, wobei kurze Pausen zwischen den einzelnen Strichen entstehen. Unter der Bezeichnung „*Grand Détaché*" bespricht diese zweite Art Baillot 1834. Er läßt dieses Détaché im mittleren Drittel des Bogens ausführen und hält es für Geschwindigkeiten bis M. M. ♪ = 150, höchstens ♪ = 160 geeignet. Bei schnellerem Zeitmaße verwendet er einen geworfenen, mäßig springenden Strich an derselben Stelle des Bogens. Außerdem erwähnt er eine liegende Strichart mit ganz kurzen Strichen an der Spitze, die er für Passagen in mäßiger Tonstärke geeignet hält, und die vorwiegend für Rodes Violinstil bezeichnend gewesen sein soll (z. B. 10 Kaprice). Baillot selbst benutzt diesen Strich in der Mitte des Bogens. Selbstverständlich ist der klangliche Ausdruck dabei anders als an der Spitze. Beim Orchesterspiel gebrauchten die Franzosen diesen Strich an der Spitze zum Tremolo.

Besonders wichtig ist die Betrachtung des Ganzbogenstrichs. Der „lange Bogen" gehört ja zu den Eigenschaften Spohrs, die sich im Gedächtnis der Nachwelt erhalten haben, und jeder Geiger weiß, auch wenn ihm nur wenig vom Spohrschen Schaffen bekannt ist, welche Anforderungen dort in dieser Hinsicht gestellt werden. Schon bei der Tongebung wurde das „Tonspinnen auf unendlichem Bogen" erwähnt; die Übung Nr. 51 der Schule befaßt sich damit. Den langen Strich in Verbindung mit höherer Technik der linken Hand lernen wir aber erst in Spohrs Werken eigentlich kennen. Er gebraucht ihn in ziemlich bestimmter Art und Weise. Am nächstliegenden ist die Anwendung beim Adagio, und bei keiner anderen Gelegenheit erfüllt den Geiger wie den Hörer größere Hochachtung vor der Bogenkunst Spohrs als etwa beim Rezitativ und Adagio des 6. Konzerts. Die Eigenart Spohrs, im Adagio weniger bestimmte Themen mit charakteristischem Aufbau und Motivgehalt aufzustellen und durchzuführen als in einem breit dahinströmenden Gesang gleichsam ein- und auszuatmen, und die Kunst einer außerordentlich beherrschten Bogenführung und vollendeten Tongebung kamen hier einander in ganz eigener Weise entgegen. Inbezug auf Dynamik er-

wachsen in diesen Sätzen dem Spieler allergrößte Schwierigkeiten, muß doch hier stärkste Beseelung des Vortrags und damit größte tonliche Mannigfaltigkeit erreicht werden. Die Großartigkeit des Spohrschen Spieles in dieser Hinsicht ist denn auch schon früh von den Zeitgenossen erkannt worden, wir brauchen nur an die auf Seite 31 zitierten Worte Reichardts zu denken oder die Heidelberger Kritik der Allgem. Mus. Zeitung von 1808 vorzunehmen, die Spohrs „festen gehaltenen und sehr gewandten Bogenstrich" rühmt. Auch die Besprechungen der *Grande Polonaise* op. 40 und des *Quatuor brillant* op. 45 in der Allgem. Mus. Zeitung 1818 erkennen die Bedeutung dieser Eigenart für Spohrs Spiel überhaupt voll an. So heißt es bei op. 40: „Ohne den rechten, dem Meister eigentümlichen Sinn, etwa in bloß fingerfertiger Spielart, wohl gar mit kurzem Bogen, vorgetragen, könnte es, brächte man auch die Noten heraus, nur wenig, oder vielmehr gar keine Wirkung tun." Zu op. 45 schreibt der Rezensent: „Es ist nötig, daß man den Bogen von unten bis zur äußersten Spitze mit voller Kraft handhaben könne; was freilich nicht aller, wenn auch sonst noch so fertiger und beliebter Spieler Sache ist . . . Aber jene Bogenführung ist eine Vollkommenheit, eine große, für den Ausdruck und mithin ganz eigentlich das Wesen des edleren Spiels."

Enger begrenzt ist der Gebrauch langer Bindungen außerhalb der langsamen Sätze. In manchen Finalsätzen bilden sie einen Hauptbestandteil des Themas und verleihen ihm und dem ganzen Satz den Charakter des weichen, graziösen Dahingleitens und reibungslosen Flusses. Meist erhält dabei die linke Hand Sechzehntelfiguren, die mehrfachen Saitenwechsel und Schlängelbewegung des Bogens nötig machen. So zeigt es z. B. das Rondo op. 46 und das Vivace im Quartett op. 29, 2. Hierher gehört auch die lange „Legato"-Stelle aus dem Scherzo des Quartetts op. 15, 2, die einen deutlichen Gegensatz zu vorhergehendem, punktiertem Rhythmus darstellt.







Deutlich sind auch lange zielstrebige Passagen und skalenmäßige Bildungen auf einem Strich zu unterscheiden, die zum Einsatz eines neuen Themas überleiten, zu melodischen Ruhepunkten und dergleichen führen. In der Regel findet bei ihnen ein Krescendo oder Dekrescendo statt, und wir haben bei der Besprechung der Dynamik schon einige typische Beispiele kennengelernt. Namentlich in Verbindung mit Chromatik, angeschliffenem Stakkato, weichen Strichunterteilungen, synkopischen Betonungen und einer bis ins feinste abgestuften Tongebung konnte Spohr sicherlich erstaunliche Wirkungen mit ihnen erzielen (Beisp. 7). Wenn überhaupt beim Spohrschen Spiel von virtuosen Effekten gesprochen werden darf, so sind solche Stellen gewiß dazuzurechnen, und zwar wird man sich eine ganz besondere, unaufdringliche und vornehme Art von Virtuosität dabei vorstellen müssen. — Erstrecken sich Überleitungsfiguren über mehrere Takte, so daß ein Strichwechsel dabei nicht zu umgehen ist, so führt Spohr gern die einzelnen Striche über die Taktstriche und die erste Note hinweg.

In der Schule läßt Spohr diese Strichart an der Übung Nr. 52 studieren und fordert dabei gleiche Stärke aller Noten und unhörbaren Bogenwechsel. Eine peinlich genaue, gleichmäßige Bogengeschwindigkeit ist dabei zu einer gleichmäßigen Tongebung unbedingt erforderlich, das betont Spohr bei der Legatovariation Nr. 11 zu Etüde 66 nochmals.

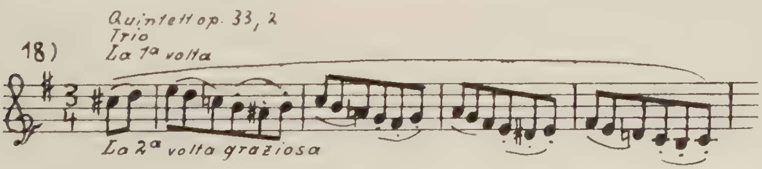
Auch das vielgerühmte Adagiospiel Franz Bendas beruhte außer auf einer vollendeten Vortragskunst ganz sicher auf besonders ausgezeichneter Bogentechnik. Reichardt („Briefe eines aufmerksamen Reisenden" I, 1774) erwähnt die „lange und langsame" Führung des Bogens. Es ist einleuchtend, daß der kurze Bau des Bogens der Bendazeit im Verhältnis zu später an sich keinen so langen Ton zuließ; auch zeigen die Kompositionen Bendas nur mäßig lange Bindungen eingetragen. Ein Vergleich mit dem jüngeren Violinspiel ist deshalb nicht angebracht. Soviel kann man aber mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß um die Jahrhundertmitte eine kürzere Bogenverwendung allgemein war, denn sonst wäre Benda nicht aufgefallen. Es ist eine bekannte Erscheinung, daß musikalischer Ausdruckswille und Entwicklung des Instrumentenbaues ursächlich zusammenhängen. Das zeigt sich auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der aus dem Streben nach Tonbeseelung und Ausdrucksbelebung heraus die Vervollkommnung des Bogens durch Tourte erfolgte. Von Frankreich aus verbreitete sich der neue Bogen rasch, und namentlich nach 1800 sind seine

technischen Vorzüge überall in den Kompositionen spürbar. So ist auch eine Steigerung in der Länge der Bindungen in den Werken fast sämtlicher Geiger zu beobachten. Ob Spohr einen besonders langen Bogen gebrauchte, wie es seine Körpergröße vermuten ließe und wie es nach Wasielewskis Bericht der hünenhafte Ole Bull tat, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Er bevorzugte Bögen von Tourte. Nach seinem Tagebuch erwarb er schon 1802 in Hamburg einen solchen.

Man kann wohl sagen, daß die damalige Hörerschaft die nun immer mehr geübte Kunst des langen Bogengebrauchs ebenso bewundernd und verständnisvoll aufgenommen hat wie eine andere, uns vielleicht virtuoser erscheinende Strichart (Paganini). Erstaunlich lange Legatobögen tauchen auf, doch ist es wichtig, daß sie in der Mehrzahl lediglich bei Passagen, Überleitungen oder dergleichen stehen, während Spohr sie in viel umfassenderer Weise namentlich auch im Kantabile gebraucht. So finden wir bei Pixis (Konzertino op. 1), F. Fränzl (Konzert op. 6, Kadenz im Konzert op. 7 und weiterhin mehrfach), Libon (Kadenz des 5. Konzerts) glänzende Stellen; namentlich Baillot wendet den langen Bogen ausgiebig an (z. B. 3. Konzert op. 7). Rückschlüsse auf die Wiedergabe solcher Stellen durch die betreffenden Komponisten selbst sind natürlich aus dem Vorkommen allein nicht möglich. Ganz sicher waren bei Spohr die tonlichen Eigenschaften seines langen Bogenstrichs das Ausschlaggebende, so daß sich nur die wenigsten mit ihm hierin vergleichen konnten.
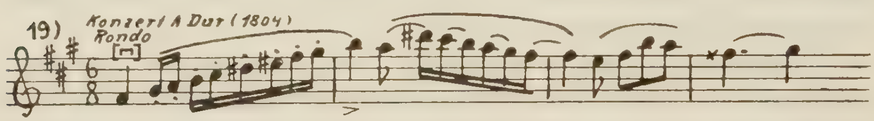
Dynamische Wirkungen müssen noch erwähnt werden, die Spohr durch verschiedenen Gebrauch dieses langen Strichs vor allem bei Wiederholungen von Motiven und Motivgruppen erzielte, worauf schon bei der Tongebung hingewiesen wurde. Der Bogen wird dann für verschieden lange Bindungen und in verschiedener Geschwindigkeit benutzt, da eine kürzere Bindung schnellere Bewegung und damit größeren Ton bewirkt, andererseits eine längere mühelos Pianowirkungen ermöglicht. Auch stellt Spohr gern eine lange Bindung einer graziösen kurzen Strichart mit Stakkatofiguren oder Abheben des Bogens gegenüber, wie im Trio des Quintetts op. 33, 2.

18)
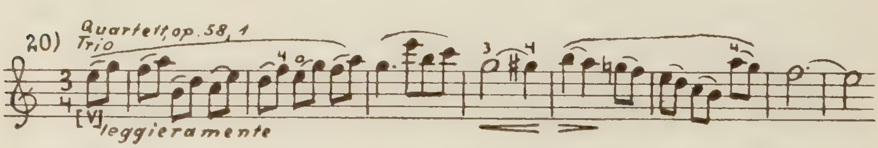


Wenn man auch bei älterer Musik vom Notenbild auf die Ausführung nur vorsichtig schließen kann, so scheint doch dieser Gebrauch des Bogens merkwürdigerweise nicht sehr verbreitet gewesen zu sein. Bei Friedrich Eck findet er sich mehrfach.
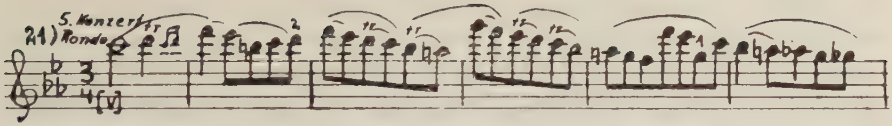
Besondere Schwierigkeit bietet der lange Bogenstrich, wenn er mit kürzeren, bei Spohr hauptsächlich synkopischen Bindungen unterteilt ist, wie es bei den oben besprochenen Überleitungsfiguren öfters vorkommt. Spohr sagt dann, der Bogen müsse ein wenig „gelüftet“ werden, um die letzte Note der kürzeren Bindungen abzureißen. Es entstehen also ganz unmerkliche Pausen, eine Art weiches Stakkato, wobei der Bogen gewissermaßen getragen wird. Der Geiger weiß aus Erfahrung, daß hier bei einer langen Bindung gar zu leicht die Tonfülle leidet, da mit dem „Lüften“ jedesmal die Tonerzeugung unterbrochen wird und der Ton gleichsam immer erneut gebildet werden muß, was um so schwerer ist, je weniger Bogen für die Einzelbindungen zur Verfügung steht. Spohr verwendet diese Strichart denn auch vorwiegend im Piano oder Mezzoforte, und sehr häufig ist, auch wenn er es nicht besonders eingezeichnet hat, ein Diminuendo dabei anzunehmen. Das Lüften erscheint mit Vorliebe beim Abstrich. In Beispiel 7 ist dies an einer besonders augenfälligen Stelle schon gezeigt worden. Auch die Etüde 52 der Schule bringt unter Nr. 19 eine ausgeprägte Anwendung. Bezeichnend ist auch die Art und Weise, wie diese Strichart im Rondo des ungedruckten A-Dur-Konzertes von 1804 (Handschrift der Kasseler Landesbibliothek 2° mus. 230) auf einem freilich kürzeren absteigenden Motiv gebraucht wird.

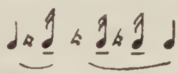


Man kann sich dabei des Eindrucks nicht erwehren, daß solche Stellen, die bisweilen durch Triller und punktierten Rhythmus belebt werden, mit einer gewissen eleganten, nachlässigen Geste vorzutragen sind. Die Leichtigkeit dieses Striches hat Spohr im Quartett op. 58, 1 zu einem leichtfüßig dahinschwebenden Trio verwendet, das er ausdrücklich noch mit „*leggiermente*“ charakterisiert, wobei also sicher das Lüften in verstärktem Maße ausgeführt werden soll.

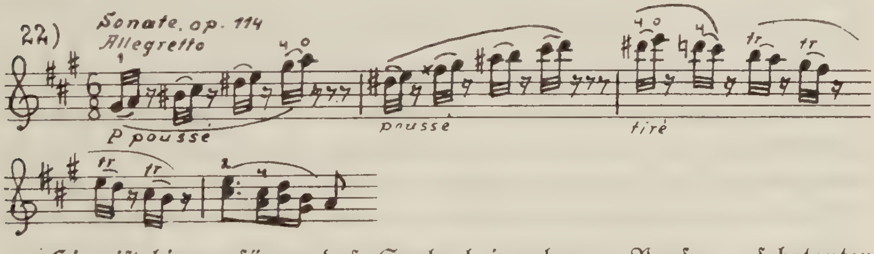


Die Beschwingtheit, die dieser Technik innewohnen kann, veranlaßte ihn ferner, sie einige Male hintereinander bei Ab- und Aufstrich zu gebrauchen. So erhält die folgende Stelle aus dem Rondo des 5. Konzerts dadurch einen ganz eigenen Reiz.

21) 

Es ist anziehend zu beobachten, wie diese Technik von den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ab allmählich häufiger in Erscheinung tritt. Bei Viotti ist sie noch selten (z. B. Serenaden op. 23). F. Fränzl bedient sich ihrer oft auch hintereinander im Ab- und Aufstrich. Rode verwendet sie vom 7. Konzert an immer häufiger, und für seinen feinsinnigen, eleganten Violinstil ist sie besonders bezeichnend. Wichtig ist daneben das Vorkommen bei den Italienern (Campagnoli, Pollebro), die es schon geradezu in Spohrscher Weise anwenden. Etwa von 1810—20 ab gehört das Unterteilen einer längeren Bindung auch in der für Spohr charakteristischen Weise im Abstrich mit Dekrescendo zu den festen Vortragsarten, von denen nur wenige Geiger keinen Gebrauch machen. Bemerkenswert erscheint Bouchers Bezeichnung mit waagerechten Strichen  , die erst später allgemein angewandt wurde *(„Mon caprice en mi“)*.

Wichtig ist auch die Behandlung von Bindungen mit eingestreuten Pausen. Aus dem Lüften wird dann ein Abheben, wie beispielsweise in Sonate op. 114.

22) 

Hier ist hinzuzufügen, daß Spohr bei mehreren Pausen auf betontem Taktteil mit nachschlagenden Noten diese „der alten Regel gemäß“*), wie er schreibt, mit Aufstrich spielen läßt, wobei der Bogen abgehoben, in der Luft zurückgeführt und wieder an der Spitze angesetzt wird (vgl. Schule Nr. 20).

Bei der Behandlung der speziellen Stricharten in Spohrs Schule vermissen wir einen planmäßigen Weg, und die Reihenfolge der Stricharten in der Schule dürfte beim praktischen Studium kaum einzuhalten sein. So wird auch der fest abgestoßene Strich zunächst ziemlich nebensächlich behandelt und das Martelé erst nach dem Stakkato auf einem Bogen gebracht.

*) Sie findet sich bei L. Mozart, Löhlein, ebenso bei Campagnoli.
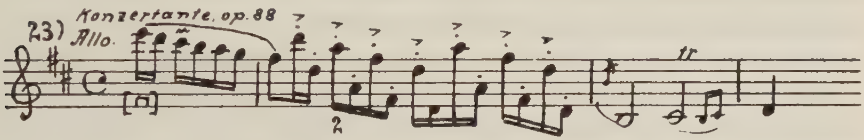
In einzelnen zusammengesetzten Stricharten kommt der feste Strich jedoch insofern vor, als gewisse Noten scharf herausgehoben werden sollen. Spohr schreibt dann nur, daß stärkerer Bogendruck, wohl auch schneller, längerer Strich nötig sei. Die Bezeichnung „*staccato*“ für einen scharf abgestoßenen Strich bezieht sich bei ihm zunächst auf die besondere Anwendung bei mehreren Noten auf einem Bogen. Für harte Einzelstriche schreibt Spohr ziemlich selten „*staccato*“ vor, so z. B. in der Begleitstimme zur 39. Übung der Schule oder in der zweiten Variation des Quartetts op. 74, 2, und die Anwendung ist in vielen Fällen, da auch die Strichbezeichnung, wie schon bemerkt wurde, keineswegs immer genügenden Aufschluß gibt, recht zweifelhaft. Ebenso ist es beim Martelé, das Spohr deutlich beschreibt. Die Strichlänge müsse so groß sein, daß die Töne nicht zu rauh werden, und der Bogen nach jedem Strich fest an der Saite liegen bleiben, so daß eine ganz abgehackte Tongebung erfolgt. Es ergibt sich also für  die Ausführung . Spohr erwähnt, daß diese Strichart nur in mäßigem Tempo gut auszuführen sei, und läßt sie an einer Achtelbewegung 𝅗𝅥 = 92“ üben.

Die Schule von Rode—Kreutzer—Baillot beschreibt als fest abgestoßene Strichart nur das Martelé, wie aus dem Notenbeispiel deutlich hervorgeht. Nähere technische Angaben werden dabei außer der Strichstelle und -länge nicht gegeben. Baillots Anweisungen (1834) für das Martelé stimmen im wesentlichen mit denen Spohrs überein. Er weist noch darauf hin, daß der Daumen gegen die Bogenstange gedrückt, der Bogen demnach fester als sonst gehalten wird und eine Handgelenkbewegung vor sich geht.

Neben dem Zeitmaß ist für die Anwendung des Martelés selbstverständlich der Charakter der betreffenden Stelle maßgebend. Die besten Anhaltspunkte dafür bleiben die Etüdenwerke der Zeit, die das Martelé in Akkordpassagen, Saitenwechselstudien usw. üben. Treffen wir solche Stellen in Passagen, Variationen usw. bei Spohr, so scheinen sie ebenfalls Martelé oder eine etwas weniger harte Strichart, namentlich im Forte, zu verlangen. Die Variationen 2, 4 und 8 der Übung 66 veranschaulichen den verschiedenen Gebrauch des Martelés bei längerem Wechselspiel auf 2 Saiten, im Überspringen von Saiten usf. Bekannt sind ferner die Stellen aus Rodes 7. Konzert in Spohrs Bezeichnung, die Übergang des Marteléstrichs vom Piano zum Forte zeigen. Die Vereinigung von Einzelstrichen, die Punkt- oder Keilstrichbezeichnung tragen oder unbezeichnet sind, mit Stakkato auf einem Bogen oder mit dem Viottistrich läßt oft bei kraftvollen Stellen für diese ein mehr oder weniger ausgesprochenes Martellato angebracht erscheinen, z. B. in der 1. Variation des Potpourris op. 22 über Mozarts „*Là ci darem la mano*“.

Kurz nach dem Martelé behandelt Spohr die gepeitschte Strichart, das Fouetté, die zu seiner Zeit ganz sicher weit bekannter war als heute (Ševčik bringt sie kurz in seiner Schule der Bogentechnik). Sie wird ganz an der Spitze des Bogens ausgeführt und der Bogen nach dem Abstrich leicht von der Saite gehoben, im Aufstrich aber hart auf die Saite aufgeschlagen und ein kurzes Stück liegend geschoben. Der Aufschlag muß dicht an der Spitze erfolgen, um ein Springen des Bogens zu vermeiden. Diese Strichart zeigt gewisse Verwandtschaft mit dem Martelé, da sie mit diesem die Beherrschung des Handgelenks und das feste Druckgeben durch Pronation gemeinsam hat. Auch tonlich wirkt sie, namentlich bei klangschöner Ausführung, dem Martelé sehr ähnlich und wurde deshalb mit Vorliebe zum scharfen Hervorheben einzelner Akzente und Sforzati gegen den Rhythmus benutzt, wie es die Konzertpassagen französischer Meister (namentlich Rodes) und auch Spohrs oft zeigen. Spohr verwendet das Fouetté auch auf gutem Taktteil, so in der Etüde 54, der 4. Variation von Nr. 66 und der Konzertante op. 88.

23)



Wie schon angedeutet wurde, hätte, vom pädagogischen Standpunkt aus betrachtet, vor dem Stakkato das Martelé von Spohr behandelt werden müssen; bietet dieses doch die beste Vorübung zum festen Ansetzen und Abstoßen des Bogens, wie es das Stakkato erfordert, das man in gewissem Sinne als gebundenes Martelé bezeichnen kann. Spohr ist der Meinung, die auch viele andere Schulen teilen, daß das Stakkato sozusagen angeboren sein müsse. Auch geht er davon aus, daß das Handgelenk allein die Bewegung des Bogens bewirke, während Unter- und Oberarm ruhig stehe, eine Ansicht, die nach unserer beim Saitenwechsel (S. 18/19) angestellten Überlegung verständlich erscheint. Er sagt ferner, es müsse mit dem Zeigefinger so viel Druck gegeben werden, daß die ganze Breite der Haare sich auf die Saiten lege — der Bogen steht demnach leicht geneigt. „Zur Absonderung der Töne hebt sich der Bogen nach jedem Stoß ein wenig, doch nicht zu sehr, daß sich die Schärfe der Haare bis über die Saiten erhöbe." Für die Mechanik des Stakkatos im Abstrich gibt Spohr merkwürdigerweise gar keine Erklärung weiter, als daß es wie das im Aufstrich ausgeführt werde, obgleich doch dabei umgekehrte Bewegungen erforderlich sind. Er hält es für schwerer, und wir werden sehen, daß es in seinen Werken nur in gewissen Fällen angewendet wird. Im Aufstrich läßt Spohr das Stakkato

in der oberen Hälfte ausführen, „über diese darf man nicht hinauskommen und wenn man 32 und mehr Noten in einen Srich zu machen hätte“. Der Geiger weiß, daß in diesem Bogenteil das Stakkato am sichersten gelingt, da die Bewegungen, wie Steinhausen nachgewiesen hat, wegen der stärkeren Parallelität von Spiel- und Rollachse leichter ausführbar sind als in der unteren Hälfte. Als Eigenschaften eines guten Stakkatos bezeichnet Spohr gleichmäßige, deutliche und scharfe Absonderung der Töne im strengsten Takt. Das Stakkato im Abstrich klinge im schnellen Tempo immer etwas schwerfällig und eigne sich deshalb weniger zum brillanten Vortrag des Allegros als zum Tragen und sanften Abstoßen der Töne. Spohr benutzte ganz sicher auch hierzu nur die obere Bogenhälfte. Es ist möglich, daß er die untere beim Aufstrich- wie beim Abstrichstakkato vermied, weil seine Hand- und Fingerstellung am Bogen vermutlich ihren Gebrauch erschwerte.
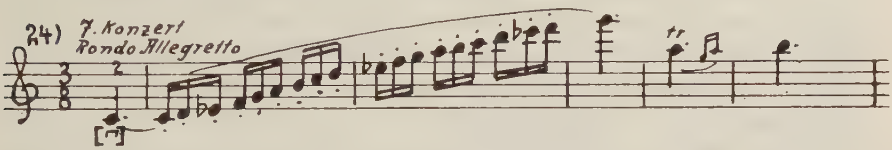
Entsprechend den Anweisungen zeigen seine Werke die Bevorzugung des Stakkatos im Aufstrich, so daß Moser (Methodik des Violinspiels I, 47) es geradzu das Spohrsche nannte. Spohr gab deshalb in vielen Fällen, wo es der Zusammenhang nicht sofort erkennen läßt, den Strich durch Vorschrift besonders an, um beim Stakkato Aufstrich zur Verfügung zu haben.

Die französischen Schulen bezeichnen als Stakkato lediglich die hart abgestoßene Strichart auf einem Bogen (eine Ausnahme macht Baillot, der das mit springendem Bogen vorzutragende Finale des 65. Quartetts von Haydn *„staccato“* bezeichnet. Anscheinend die gleiche Strichart nennt Woldemar *„staccato ou articulé“*). Auch ihre Anweisungen beziehen sich zunächst auf das Stakkato im Aufstrich, wobei sie wie viele Schulen der Ansicht sind, dieser Strich sei durch langsames Üben der Einzelbewegungen zu erlernen. Es scheint, als ob die *Méthode* wie Spohr nur die obere Hälfte gebraucht habe; auch beim Abstrich wird nur von diesem Bogenteil gesprochen. Baillot verwendet dagegen je nach Anzahl der gebundenen Noten die ganze Bogenlänge, und zwar führt er eine mäßig lange Stakkatofigur in der Mitte des Bogens aus und nähert sich erst bei längeren Stakkatofolgen der Spitze. Im schärfsten Gegensatz steht er zu Spohr und der älteren *Méthode* beim Stakkato im Abstrich, meint er doch, daß die meisten seiner Beispiele, darunter Stakkatofolgen bis zu 30 Noten, auch im Abstrich studiert werden könnten, womit er dieser Strichart nahezu die Gleichberechtigung gibt.

Eine erschöpfende Zusammenstellung der überaus mannigfaltigen Anwendung des Stakkatos in Spohrs Werken würde zu großen Raum in Anspruch nehmen; es können deshalb nur die hauptsächlichsten Erscheinungsarten angeführt werden.
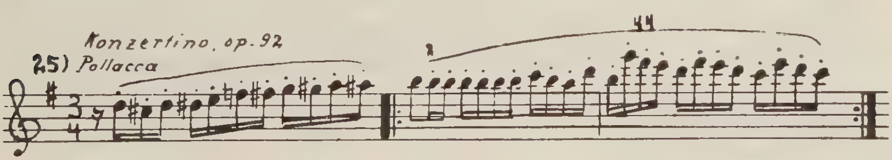
Im Allgemeinen wird wohl das Stakkato am häufigsten im Allegro bei skalenmäßigem Auf- und Absteigen oder gebrochenen Akkorden benutzt.
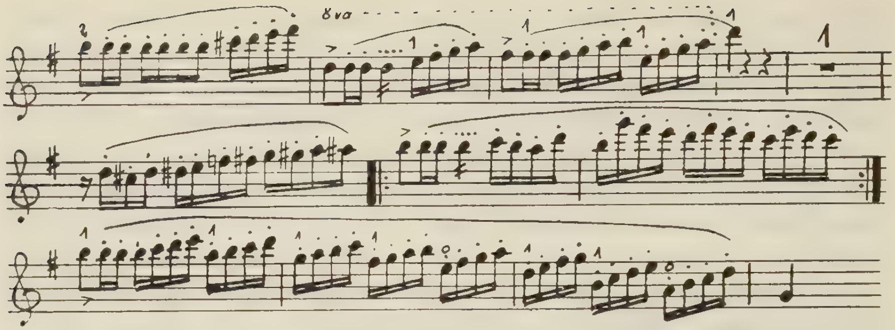
hart und scharf im Forte erzeugt, riefen besonders solche Stellen beim Hörer den Eindruck virtuosen Spiels hervor. Da Spohr nur die obere Hälfte des Bogens benutzte, können wir uns bei jedem Vorkommen des Stakkatos vergegenwärtigen, wie lang die Einzelstriche und wie groß die Bewegungen gewesen sind. Er muß danach für schnelle und kleine Bewegungen von der Natur außerordentlich begünstigt gewesen sein. Oftmals beweisen uns lange Bindungen sogar durch angebundene längere Notenwerte, für die dann, da sie fast immer forte klingen müssen, der ganze übrige Bogenteil verwendet wird, daß die Ausführung auf die obere Hälfte beschränkt war. So kommt es z. B. im 7. Konzert vor.
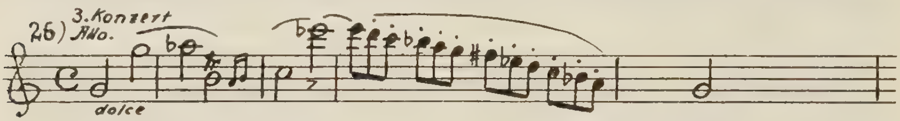


Spohr tadelt an anderer Stelle der Schule (S. 205) besonders eine auch heute oft zu beobachtende Gewohnheit, die vorhergehende Note beim Beginn des Stakkatos abzureißen, was vielen Geigern die Ausführung dieses Striches erleichtert (das Beispiel aus Konzert 7 könnte dazu verführen). Baillot aber schreibt geradezu vor, die dem Stakkato vorausgehende Note kräftig anzustreichen (die bekannte Kreutzersche Etüde Nr. 4 ist ebenfalls auf diese Weise zu spielen). Dies Verfahren erleichtert das Zustandekommen des Stakkatos ebenso wie die von Spohr verurteilte Manier, diese Note betont abzureißen.

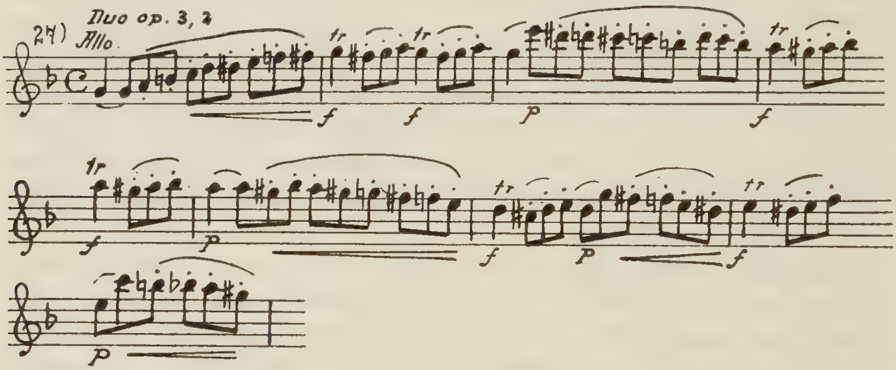
Die Anwendung langer Stakkatobindungen braucht nicht näher charakterisiert zu werden. Meist betreffen sie geradlinig fortschreitende Tonbewegungen, die zu einem Höhe- oder Ruhepunkt führen; häufig sind auch Auftaktbildungen. Ein besonders ausgedehnter Gebrauch des Stakkatos findet sich im zweiten Konzertino op. 92. Es fällt das tremoloartige Festhalten eines Tones auf. Dies ist die Stelle, von der Spohr selbst bekanntlich schrieb, daß sie „ein eigentümliches Stakkato in einem langen Bogen als Novität" enthielt. Sie erregte 1835 die Bewunderung Mendelssohns, der sie sich von Spohr mehrere Male wiederholen ließ und dabei zu seiner Schwester sagte: „Sieh, das ist das berühmte Spohrsche Stakkato, welches ihm kein anderer Geiger nachmacht" (Selbstbiographie II, 203).
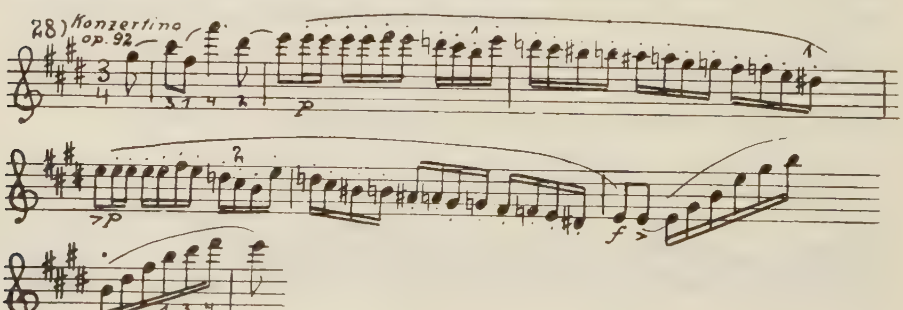




Im Piano kommt das Stakkato, das dann, wie Spohr selbst schreibt, Leichtigkeit und Eleganz auszudrücken vermag, hauptsächlich vor zur Belebung einer längeren Kantilene wie im Konzert 3 oder auch charakteristisch zu einem kapriziösen Einfall verwendet, wie es das Duo op. 3, 2 zeigt.

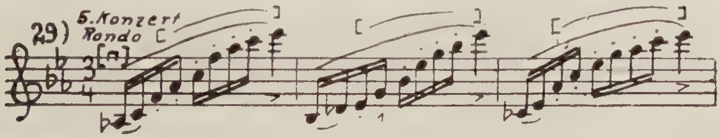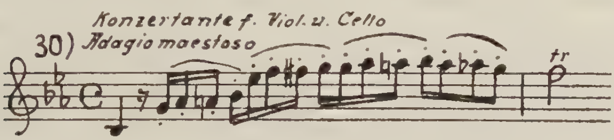




Leicht kann man sich die Wirkung vorstellen, die Spohr am Schluß des genannten 2. Konzertinos vor den bravourösen Schlußakkordpassagen mit der im Piano absteigenden chromatischen Skala erzielte.
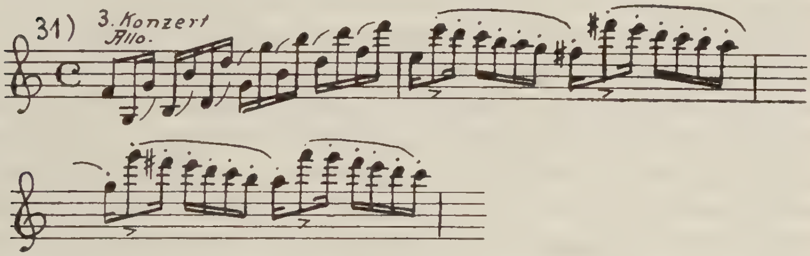


Solche Stellen wie diese zwei letzten Beispiele sind ganz sicher Paganiniaden Spohrs und lassen uns den Ausspruch der „Iris“ von des Stakkatos neckender Lieblichkeit verstehen (Allgem. Mus. Zeitung 1819). In gebrochenen Akkorden über mehrere Saiten, dann vor allem aufsteigend verwendet, kommt das Stakkato weit seltener vor als bei skalenmäßigen Läufen, und dabei nur im Aufstrich. Die folgende Stelle aus dem 3. Satz des 5. Konzerts ist sicher in der hinzugefügten Strichart gedacht.



Wir hörten schon von Spohr selbst, daß er das Stakkato im Abstrich vor allem für weiches Abstoßen geeignet hält, und wirklich finden sich Stellen, die das zu widerlegen scheinen, höchst selten. Spohr beschränkt sich dann meist auf kurze Figuren, die noch bequem ein scharfes Akzentuieren zulassen, so in einer kurzen Stelle der ungedruckten Konzertante für Violine und Cello, die er Ende 1803 für sich und den Cellisten Benecke schrieb (Selbstbiographie I, 68 f.), in Violinduetten aus Spohrs Kinderjahren (beides Handschriften der Kasseler Landesbibliothek: mus. 269 fol. und 2° mus. 270) und im 3. Konzert.

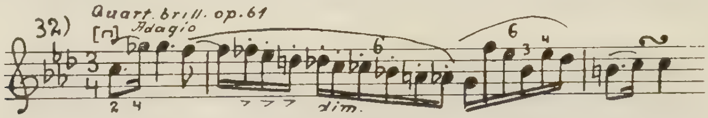




Weitere längere Beispiele für ein hartes Stakkato im Abstrich sind wohl kaum bei Spohr zu finden. In der Regel handelt es sich vielmehr um weiches Abstoßen. Begleitstimmen langsamer Sätze in stakkierten Achteln bei Auf- und Abstrich stellen wegen des ruhigen Zeitmaßes kein Schwungstakkato dar, auch deutet der Charakter des Stückes auf einen weichen Strich.

Zu erwähnen ist noch, daß Spohr wie bei langen Legatobindungen, so auch beim Stakkato auf einem Bogen untermischte Akzente liebte. Ist über

deren Anwendung im Aufstrich nichts weiter zu sagen, so gibt doch die folgende Stelle aus dem Adagio des *Quatuor brillant* op. 61 uns noch einigen Aufschluß über den Charakter des Spohrschen Stakkatos im Abstrich. Er hat ganz offenbar die Akzente hinzugefügt, um zu vermeiden, daß die ersten Sechzehntel zu weich ausfielen und ein deutliches Diminuendo dadurch verhindert würde.
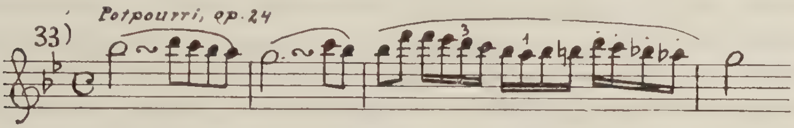


Gehörte das Stakkato schon immer zu den virtuosen Fertigkeiten der Geiger, man braucht nur an Johann Jakob Walther zu denken, der bereits um 1680 Erstaunliches darin geleistet haben muß, so war es bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts noch vorzugsweise der höheren Violinkunst vorbehalten. Nach 1800 wird es allgemein zu einem unerläßlichen Teil der Bogentechnik. Das Spohrsche Stakkato hat sich sicherlich, wie es auch überliefert ist, von dem seiner Zeitgenossen durch besondere technische und tonliche Vollkommenheit ausgezeichnet, denn dem Notenbild allein nach zu urteilen, stehen ihm manche Geiger-Komponisten durchaus nicht nach. Während bei Viotti, Rode, Eck und anderen keine besondere Vorliebe für längere Stakkatofolgen zu bemerken ist, kann man sie bei dem jungen Fränzl in steigendem Maße finden (in seiner Ausgabe des K. Cannabichschen Konzerts für 2 Violinen schon eine Achtelbindung über 3 $^4/_4$-Takte). Neben dem Vorkommen bei Campagnoli, Rolla, Boucher und anderen bietet das Konzertino op. 1 von Pixis besonders glänzende Beispiele von erstaunlich langen Stakkatobindungen. Im Abstrich kommt es in der älteren Generation wie bei Spohr nur in Verbindung mit Aufstrichstakkato in kürzeren Folgen vor, man kann geradezu sagen, daß der Aufstrich vorherrscht. Später jedoch gewinnt das Stakkato im Abstrich immer mehr an Bedeutung. Woldemar schreibt (1796) in drastischer Weise an eine lange Stakkatofolge im Aufstrich „*De lamotte*"*) und hebt später die eigene Kunst im Abstrichstakkato besonders hervor: „*Woldemar en tirant*". Auch der Hexenmeister Boucher schreibt in seinem Konzert „*Mon caprice en mi*" beim Stakkato mehrfach „*tirando il arco*" vor; besonders auffällig ist eine längere Bindung mit schwierigen Saitenübergängen. (Die Wiener Musikzeitung 1821, S. 324 f. weist besonders auf sein meisterhaftes Stakkato im Auf- und Abstrich hin.) Eine gleichfalls sehr bemerkenswerte Stelle findet sich in dem erwähnten

*) Lamotte (c. 1752—1781) soll sich nach Mozart (Brief von 1783 an seinen Vater) und Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) durch besondere Virtuosität im Stakkato ausgezeichnet haben.

Konzertino op. 1 von Pixis. In diesen Fällen handelt es sich um Ausnützung des Bogens in seiner ganzen Länge.

Die von Spohr außerordentlich bevorzugte Anwendung weicher Stakkatotöne als Anhängsel einer schwächer werdenden absteigenden Bildung ist schon bei der Dynamik erwähnt worden (Beispiel 6). Die Einleitung zu Potpourri op. 24 enthält eine besonders eindringliche Stelle in dieser weichlichen, empfindsamen Manier.

33)



Den Ursprung dieser Technik mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen, dürfte schwer sein. Kommt sie nach 1800 in der Bezeichnungspraxis häufiger vor, so ist ganz sicher, daß sie einige Zeit schon zu den geigerischen Ausdrucksmitteln gehört haben muß. Wegen der nahen Verwandtschaft mit den früher besprochenen Strichunterteilungen in der oberen Bogenhälfte („Lüften") ist es verständlich, daß dieses Stakkato ebenso vorwiegend für melodiöse, kantable Spielweise geeignet ist. Die Ausbreitung des Rodeschen und Spohrschen Violinstils verhalf dieser Spielart denn auch zu allgemeiner Bedeutung, so daß sie nach 1815 sehr häufig anzutreffen ist.

Das Vorkommen des springenden Bogens in den französischen Schulen ist schon erwähnt worden. Spohr bringt diese Strichart in seiner Schule überhaupt nicht, hat sie im Gegenteil ausdrücklich abgelehnt und zwar aus Gründen, die im zweiten Teil behandelt werden sollen.

Es ist anzunehmen, daß Spohr aus der gleichen Einstellung heraus auch die Arpeggien nicht mit springendem Bogen gespielt hat, während er sie in den mannigfaltigsten Stricharten in der Schule üben läßt. Bei seiner Vorliebe für genaue Bezeichnung gibt Spohr die Arpeggien nicht mehr nach alter Art in Akkorden an, sondern schreibt sie unter genauer Angabe des Strichs in jedem Falle aus.

Da es zu weit führen würde, alle bei Spohr vorkommenden zusammengesetzten Stricharten aufzuführen, sollen sie lediglich allgemein besprochen werden*). Solche Stricharten entstehen durch Gegenüberstellung von Einzelstrichen und Bindungen oder Noten verschiedenen Zeitwertes. Die Passagenabschnitte der älteren Konzerte zeigen darin verhältnismäßig wenig

*) In seiner Methodik des Violinspiels I hat A. Moser bei der Behandlung dieses Gegenstandes vielfach auf Spohr Bezug genommen und Beispiele aus seinen Werken gebracht.

Abwechslung. Von den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts an beginnt eine lebhafte Entwicklung dieser Stricharten, deren Bezeichnung nun auch immer sorgfältiger eingetragen wird. Besonders die Franzosen haben sehr zu ihrer Ausbildung und Festlegung beigetragen; schon in der *Méthode* findet sich eine große Anzahl der verschiedensten Strichkombinationen mitgeteilt. — Das Spiel mit Ausnutzung vieler mannigfaltiger Stricharten wirkte natürlich ganz anders als die einfachere Vortragsweise der älteren Meister, und die Erfolge der großen Geiger beruhten nicht zum wenigsten auf dieser Kunst. Wie die Einfachheit der älteren Spielart beurteilt wurde, geht aus der Besprechung von Viottis 27. Konzert in der Allgem. Mus. Zeitung 1809 hervor, welche die Viottische Spielart geeignet hält für solche, die die Stricharten von Rode, Kreutzer, Romberg und Spohr noch nicht völlig beherrschen.

In seiner Schule geht Spohr auf zwei zusammengesetzte Stricharten besonders ein, die von ihm Viotti- und Kreutzerstrich genannt werden, und unter dieser Bezeichnung seither bekannt sind. Moser (Methodik des Violinspiels I, 47) vermutet, daß diese Namen vielleicht von Spohr selbst stammen. Doch wird sich dies wohl überhaupt nicht sicher feststellen lassen. Vielleicht ist die Bezeichnung Viottistrich aber doch älter. Woldemar bezeichnet nämlich eine Bindungsart von Sechzehnteln, wie sie beim eigentlichen Viottistrich vor allem vorkommt,  als *„sincopé à la Viotti“*. Läßt sich die Herkunft dieser Bindung*), die Woldemar mit Viottis Namen in Zusammenhang bringt, von dessen Spiel ebensowenig beweisen, so ist doch sicher, daß sie erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mehr zur Anwendung gelangte. Es könnte sehr leicht sein, daß Viotti schon früh bei dieser Bezeichnung die Technik dieses Strichs anwandte, sie aber, wie wir es auch bei Rode finden werden, nicht immer eindeutig festlegte.

Die Beschreibung Spohrs, daß beim Viottistrich im Auf- und Abstrich die erste Note kurz und schwach, die zweite aber durch starken Bogendruck und längeren Strich sehr fest abgestoßen wird, deckt sich mit der heutigen Auffassung vollkommen. Eine eingehendere Erklärung des Zustandekommens dürfen wir nicht erwarten. Es ist eine ausgesprochen virtuose Strichart, die bei kürzeren Stellen in Akkordpassagen, bei Wechselspiel zwischen mehreren Saiten, seltener bei geradlinigen Fortschreitungen angewandt wird. Sie ist, wie Spohr S. 184 selbst sagt, für alle Stärkegrade geeignet, wird aber vorwiegend im Forte gebraucht. Sehr oft wird der Viottistrich bei Spohr, Viotti, Rode und anderen als Steigerungsmittel am Ende einer

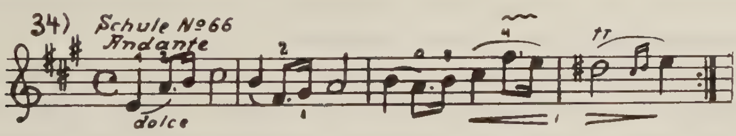
*) Galeazzi spricht von *„note legate a controsenso o sincopate“*.

längeren Passage benutzt; die Anwendung mit Doppelgriffen auf den Betonungen im Quartett op. 11, wie sie z. B. in Campagnolis 246 Cadenzen und Fantasien op. 17 vorkommt, namentlich aber bekannt ist aus den Etüden Kreutzers und Rovellis, ist eine Seltenheit bei Spohr, ebenso die Verwendung mit synkopischer Betonung in der zweiten Variation der Etüde 66. Vergl. auch die Verwendung in der ersten Variation des Potpourris op. 22.

Der unbekanntere Kreutzerstrich, der aus zwei punktierten Noten im Abstrich — die zweite wie beim Viottistrich akzentuiert — und zwei Legatonoten im Aufstrich zusammengesetzt ist, wirkt durch die Legatobindungen nicht so prägnant wie der Viottistrch. Er kommt bei Kreutzer und Rode in Passagen ähnlich wie der Viottistrich behandelt vor. Spohr gibt in seiner Schule eine Übung für diese Strichart, während sie in seinen Werken keine Rolle spielt.

Baillot bringt den Viotti- wie den Kreutzerstrich unter dem Namen „*Saccade*“, die er, ebenso wie wir es bei Spohr gefunden hatten, als zur Belebung von Passagen geeignet bezeichnet. Seine Beispiele zeigen uns nichts Neues. Erwähnenswert ist lediglich eine Stelle aus dem 4. Konzert von Rode, der mit der Bezeichnung „*marqué*“ bei der dem Viottistrich entsprechenden Bindung das eigentümliche Abstoßen und Betonen an der Spitze beabsichtigte. Die *Méthode* gab unter den zusammengesetzten Stricharten nur für den Viottistrich ein Beispiel.

In seinem enzyklopädischen Handbuch „Die Kunst des Violinspiels“, Köln 1887, erwähnt H. Schröder auch eine „Spohrsche Strichart“. Er versteht darunter die Ausnutzung des ganzen Bogens mit einem Einzelstrich in der Mitte, wie es das Variationenthema (Schule Nr. 66) zeigt. Die Verbindung von Spohrs Namen mit dieser Strichart ist wohl insofern nicht berechtigt, als sie die älteren Meister schon sicher gekannt und angewandt haben. In Spohrs Werken kommt sie allerdings sehr häufig vor. Vergleiche die Beispiele bei Schröder a. a. O.

34)


Technik der linken Hand.

Während uns für die Darstellung der Bogenführung zahlreiche Anleitungen in Spohrs Schule Anhaltspunkte boten, sind wir bei der Technik der linken Hand in der Hauptsache auf seine Kompositionen angewiesen. Aus den Fingersätzen müssen wir das Wichtigste zu entnehmen suchen. Spohrs genaue Bezeichnung kommt uns hierbei sehr zustatten. Wird seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts schon allgemein immer mehr auf Festlegung der Vortragsweise gesehen, so zeichnet sich doch Spohr hierin vor den meisten seiner Zeitgenossen aus. (So erwähnt z. B. Gerber noch 1813 in seinem Lexikon ausdrücklich, daß in Fränzls Konzert op. 5 der Prinzipalstimme die Applikatur beigefügt sei, ein Beweis, wie sehr das damals noch auffiel.) Bis auf einige Frühwerke trug Sohr die Fingersätze, besonders in späteren Jahren, sehr sorgfältig ein. Potpourri op. 5 z. B. enthält keine, dagegen finden sich im handschriftlichen A-Dur-Konzert von 1804 schon Bezifferungen von chromatischen Tonfolgen, die jedoch auch nur für das persönliche Studium bestimmt sein könnten. Außer den Ziffern benutzte Spohr zur Festlegung des Fingersatzes nur noch an den entsprechenden Stellen den Vermerk „*sopra una corda*". Ziffern zur Andeutung von Saiten oder Lagen kommen bei ihm nicht vor, so daß bisweilen erst der Zusammenhang und die Kenntnis der Spohrschen Spielweise die richtige Lage wählen hilft.

Da der Fingersatz sowohl zur Festlegung der rein mechanischen Vorgänge in der linken Hand dient als auch wichtige ästhetische Wirkungen andeuten kann, bringt er die persönliche Auffassung des Spielers und die beabsichtigten Wirkungen in sehr starkem Maße zum Ausdruck. Auf die klangliche Beeinflussung von Spohrs Spiel durch den Fingersatz soll deshalb auch besondere Aufmerksamkeit gerichtet werden.

Die Handstellung in der ersten Lage ist schon beschrieben worden, und die Abbildung in der Schule läßt sie ohne weiteres verstehen. Die höheren Lagen, die Spohr, wie es um 1800 schon üblich war, nach unserer Art vom Sattel anfangend zählt, erklärt er nur kurz und weicht dabei in keiner Weise von unseren Anschauungen ab. Von der dritten Lage an berührt die Hand den Geigenkörper und von der vierten aufwärts verändert sich ihre Stellung mehr und mehr, da sie sich über die Zarge hinwegschiebt. Das Engerwerden der Griffe und das damit in höheren Lagen verbundene notwendige Wegrücken und -drücken der Finger ist eine Selbstverständlichkeit, muß aber

für Spohrs Spiel sehr wichtig gewesen sein. Dem gesamten Körperbau entsprechend waren auch seine Hände und Finger sehr kräftig und groß; das beweist uns heute noch sein Siegelring im Besitz von Dr. med. W. Wittich, Dresden. Spohrs Hand muß demnach ganz sicher besonders schmiegsam und elastisch gewesen sein, um die häufigen chromatischen oder andere schwierige Stellen bewältigen zu können. Wasielewski weist darauf besonders hin: „. . . trotz seiner großen, breiten Hand mit den dicken, fleischigen Fingern erwies sich sein Spiel noch immer als ein meisterhaftes" (Lebenserinnerungen S. 54).
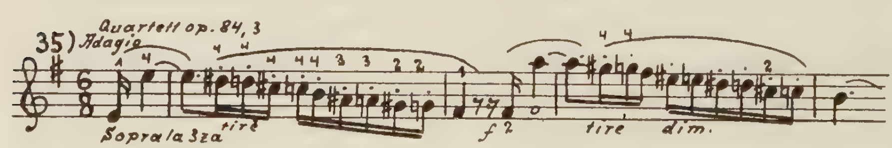
Im allgemeinen ist zu erwähnen, daß Spohr umfassenden Gebrauch von allen Lagen macht und keine bestimmten, etwa gerade oder ungerade, bevorzugt. Außer in den Etüden der Schule, in denen um der Sache willen alle technischen Möglichkeiten geübt werden sollen, benutzt er in ziemlich gleichmäßiger Weise sämtliche Lagen, von der halben bis zur zehnten. Die Vorliebe Spohrs für mannigfaltiges Modulieren und reiche Chromatik sowie die Einsicht des erfahrenen Pädagogen, keine unbequemen und umständlichen Griffe bevorzugten Lagen zuliebe zu verwenden, gehören ganz sicher zu den Gründen für diese volle Ausnützung des gesamten Griffbretts.

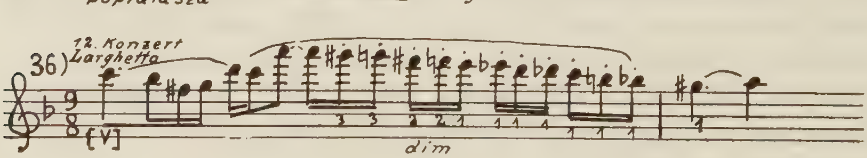
Die Wichtigkeit der Chromatik für eine einwandfreie Technik der linken Hand hat Spohr veranlaßt, sie in seiner Schule schon früh in zwei ausgedehnten Etüden studieren zu lassen. Als Grundregel führt er an, daß erstens bei sehr schneller chromatischer Bewegung der kleine Finger nur eine Note greift, da er weniger beweglich als die anderen ist, daß weiterhin ein Finger nie für drei aufeinanderfolgende Halbtöne benutzt werden darf. Dies gilt nur für rasches Tempo. So scheut sich Spohr nicht, im Adagio des 5. Konzerts, ebenso in der Fantasie op. 117 den zweiten Finger 4 Halbtonstufen abwärts gleiten zu lassen. Hierher gehört auch das dreimalige Hinaufschieben des vierten Fingers im Quartett op. 58, 1. Außerdem rät er, die leeren Saiten, besonders E und A, zu vermeiden, da sie schärfer klingen als die gegriffenen Töne. Es ergibt sich also, mit der leeren Saite angefangen, aufsteigend der Fingersatz 0—1—1—2—2—3—3—4—1—1 usf. Moser (Methodik des Violinspiels II, 7) hat schon festgestellt, daß Spohr von dieser Regel in der Etüde 36 so oft abweicht, „daß sie dadurch im Grund nahezu gegenstandslos wird". Spohr gebraucht nämlich dort den uns geläufigeren Fingersatz 0—1—1—2—2—3—4—0—1 usf.; das erscheint jedoch insofern begründet, als Spohr natürlich erkannte, daß bei einem so bewegten Zeitmaß, wie in dieser Etüde, die genannte Regel für den kleinen Finger, bei der das „sehr schnell" das Wesentliche ist, auch für den dritten Finger zur Anwendung kommen kann, um manche Stellen klarer geben zu können. Ferner scheint sich die Bemerkung über das Vermeiden der leeren Saite nur auf bestimmte Fälle zu beziehen, etwa

um den Leitton in derselben Klangfarbe zu erzeugen wie die folgende Tonika (Etüde 35 Takt 26—28). Erstreckt sich ein chromatischer Gang über die erste Lage hinaus, so wird die Hand mit dem Fingersatz 1—2—1—2 soweit in die Höhe gebracht, bis sie mit den übrigen Fingern ausgespielt werden kann. In der Etüde 50 wendet Spohr diese Technik vermutlich nur zum Studium von der ersten Lage anfangend auf der E-Saite an. Sonst ging er wohl, wie er es im 9. Konzert (Anfang des ersten Satzes) angegeben hat, schon eher wenigstens in die dritte Lage, wodurch auch die Frage der leeren Saite hinfällig wird. Leider hat Spohr bei der Bezeichnung der Chromatik eine Ausnahme gemacht und außer in der Schule erst spät angefangen, sie mit Fingersatz zu versehen. Der Bezifferung einer Stelle im ungedruckten A-Dur-Konzert wurde schon gedacht. Auch hier bei absteigender chromatischer Tonfolge das Verweilen in der dritten Lage.

Vergleicht man die Behandlung der Chromatik in Baillots Schule, so fällt dort die ausführliche Darstellung in ausgedehnten Skalenstudien auf. In den Fingersätzen überrascht jedoch eine starke Uneinheitlichkeit. Es gibt sehr gut liegende Bezeichnungen in der heute gebräuchlichen Weise, aber auch Absonderlichkeiten, die man bei der großen pädagogischen Erfahrung Baillots nicht erwartet.

Für chromatische Abstiege kommt in Spohrs späteren Werken etliche Male das Glissando vor, das er in seiner Schule nicht behandelt. Diese Technik, die sich recht für absinkende, verlöschende Gebilde eignet, gebraucht er dann auch lediglich in dieser Art in Verbindung mit einem Stakkato auf Abstrich, das wir ebenfalls vorwiegend für solche Wirkungen benutzt fanden. Verschiedenen Fingersatz gab es dabei für Spohr: entweder gleitet er mit dem vierten oder dritten Finger abwärts, bis er mit den übrigen die Hand ausspielen kann, oder führt umgekehrt, und das ist das Häufigste, zunächst eine chromatische Bewegung in derselben Lage aus und gleitet darauf mit dem ersten Finger abwärts. Folgende Beispiele erläutern das:
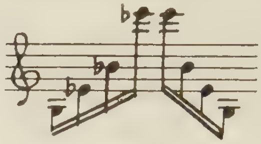




Das Studium des Tonleiterspiels als Mittel zur raschen und sicheren Beherrschung des Griffbrettes wird vom Ausgang des 18. Jahrhunderts an mehr und mehr beachtet. Campagnoli bringt in seiner Schule schon ausgiebige Übungen, und von Viotti wissen wir, daß er die Grundlagen der Tongebung, der Bogentechnik und der Mechanik der linken Hand seinen Schülern durch Skalenspiel beibrachte. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß es in Baillots Schule (1834) einen breiten Raum einnimmt. Im Gegensatz dazu befaßt sich Spohr wohl mit der elementaren Musiklehre von den verschiedenen Leitern, doch ist gerade der Mangel an speziellen Tonleiterübungen ein Beweis dafür, daß die Schule nicht alles bietet, was für den Anfänger notwendig ist; dies gilt besonders für spätere Zeit, als auch im Orchester die technischen Anforderungen außerordentlich stiegen.
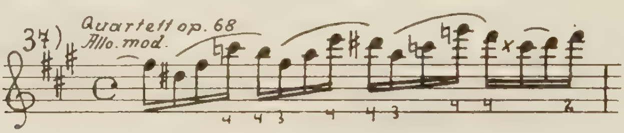
A. Moser hat im 2. Band der Joachim-Moserschen Violinschule und im 2. Teil seiner Methodik des Violinspiels anschaulich die Grundlagen und -gesetze des Tonleiter- und Akkordspieles der Zeit Spohrs gezeichnet, so daß eine nähere Darstellung unterbleiben kann. Ob jedoch die „leitereigene" Lagenbenutzung (das heißt Wahl der Lage, die für eine bestimmte Tonleiter oder einen Akkord am besten geeignet ist und auf zwei Oktaven keinen Lagenwechsel nötig macht) verallgemeinert werden darf, erscheint fraglich. Allerdings wird in der Campagnolischen Schule ausdrücklich von der vierten Lage als der E-Applikatur, der fünften als der F-Applikatur usf. gesprochen. Sicherlich hat aber schon in alter Zeit der auch von Moser angeführte Umstand, daß die Hand sich nicht immer „in der für den Ausgang der betreffenden Tonleiter vorgesehenen Lage" befindet, häufig eine derartige Lagenwahl ungünstig erscheinen lassen.

Bei der Betrachtung seiner Fingersätze muß immer die Größe und Streckfähigkeit von Spohrs Hand berücksichtigt werden. Viele Auffälligkeiten erklären sich aus dieser natürlichen Veranlagung, die ihm ganz sicher die häufigen Dezimengänge bis in die erste Lage hinab, das Gleiten und Springen auf große Entfernungen und sonstige weite Spannungen, wie wir sie in seinen Kompositionen oft finden, verhältnismäßig leicht machte. Leider wissen wir nicht, ob Spohr solche weite Griffe bei der normalen Handstellung ausführen konnte, oder ob er dazu die sogenannte Paganinische Handstellung anwandte. Bei dieser Haltung werden starke Spannungen ausführbar, da man den Daumen unter den Geigenhals zurückzieht und die Hand dadurch mit ihrer Querachse mehr parallel zum Griffbrett stellt. (Vergl. „Wie hält man Violine und Bogen" von E. Kroß, der diese Haltung zur allgemeingültigen machen will, wie es Ole Bull und nach dessen Bericht Paganini getan haben soll.) Auf diese Weise werden für nicht allzu kleine Hände wohl alle Spohrschen Spannungen greifbar. Der besonders weite Griff in den Arpeggien der Kadenz des ersten Satzes im

5. Konzert, den Spohr für kleinere Hände selbst erleichtert hat, wird unzweifelhaft auch für seine große Hand in der Normalstellung unausführbar gewesen sein.

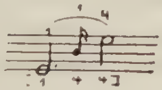


Um Saitenwechsel oder Aufsuchen höherer Lagen zu vermeiden, benutzt Spohr sehr oft das Ablangen. Diese Technik zeigen seine Kompositionen so häufig, daß sie sich für den mit Spohrs Stil Vertrauten sehr oft ganz von selbst ergibt, auch wenn keine Fingersätze angegeben sind. Für das „Abreichen", wie es Spohr nennt, gibt er die Regel, daß der vierte Finger beim Herabgehen aus der höheren in die normale Lage nur einen Halbton zurückgezogen werden dürfe, um kein „unangenehmes Heulen" zu bewirken. Eine tonliche Beeinflussung des Spiels ist jedoch auch bei bester Ausführung nicht ganz zu vermeiden und höchstwahrscheinlich in vielen Fällen von Spohr sogar beabsichtigt worden. Das beweisen uns namentlich Stellen, die sich auch mit anderem Fingersatz, vielleicht sogar besser, hätten spielen lassen, z. B. im Quartett op. 68, erster Satz. Große Anforderungen an Kraft und Geschicklichkeit des vierten Fingers werden dann gestellt.



Die Spannfähigkeit des vierten Fingers wird weiter häufig zum Ablangen weiter Intervalle benutzt, so daß gebrochene Akkorde ohne Lagenwechsel auf einer Saite gebracht werden können. Das Zurückgreifen des ersten Fingers findet sich auch, doch bei weitem nicht so häufig wie das Ablangen mit dem vierten.

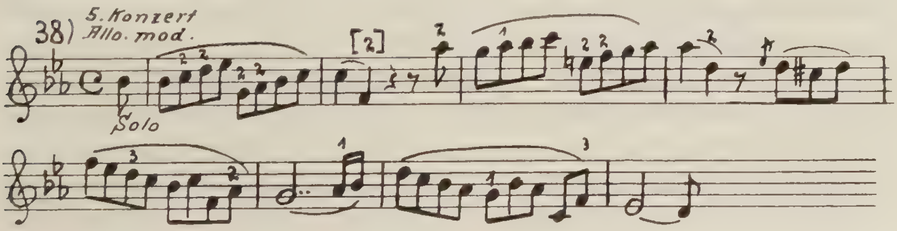
Beim Lagenwechsel wendet zwar Spohr alle technischen Möglichkeiten an, dem modernen Geiger fällt aber vor allem das außerordentlich häufige Gleiten auf, das er nicht nur für einen durch die Melodieführung bedingten Lagenwechsel, sondern geflissentlich als Ausdrucksmittel benutzte. Es erfolgen dann ähnlich, wie es schon beim Ablangen zu beobachten war, Änderungen der Handstellung, die nicht mit der Tonfolge zusammenhängen, sondern lediglich das Verschieben der Finger zur Erzielung weicher Übergänge und Verbindungen bewirken. Diese Spielart, die auch heute noch, maßvoll und künstlerisch angewandt, zu den wertvollsten Ausdrucksmitteln des Geigers gehört, ist für Spohrs Spiel von außerordentlicher Wichtigkeit.

Besondere Anleitung gibt Spohr nur für das Gleiten mit Stützfinger, das er als erster deutlich festlegt. Die Ausführung, die heute ebenso bei Auf- und Abwärtsbewegung gebräuchlich ist, wird aus dem Beispiel der Schule genügend klar:  Wie der heutige Lehrer warnt auch Spohr hierbei vor dem falschen Gleiten unter Benutzung des Fingers der Zielnote (Fingersatz in Klammer), das eine häßliche Klangwirkung unvermeidbar macht. Auffällig ist dagegen die folgende Regel: „Nur dann, wenn die höchste Note flageolett genommen werden kann, darf ein Fortrücken zum höchsten Ton mit dem Finger des vorhergehenden stattfinden“. Die Allgemeingültigkeit, die in diesen Worten liegt, kann jedoch Spohr nicht beabsichtigt haben, gehört doch das Gleiten mit ein und demselben Finger von der Ausgangs- bis zur Zielnote, auch wenn diese nicht als Flageolett gespielt wird, selbst auf große Entfernungen und in raschem Tempo zu den Häufigkeiten in Spohrs Fingersätzen. Bei seinem kräftig entwickelten vierten Finger lag es ja nahe, ihn gleich den übrigen zu gebrauchen. Wahrscheinlich wollte er nur das Gleiten zur exponierten Zielnote in einem gebrochenen Akkord der Klarheit halber vermeiden. Die Verwendung desselben Fingers im Gleiten bei kantablen Stellen läßt er hier offensichtlich außer acht.
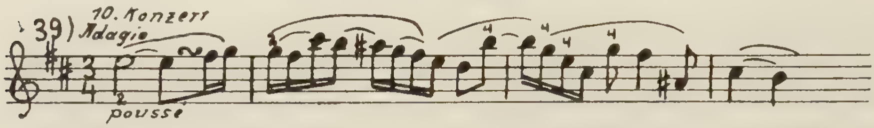
Kann man auch nur beim Spielen der Spohrschen Violinwerke einen vollkommenen Eindruck von der Bedeutung erhalten, die Portamento und Lagenwechsel im allgemeinen bei ihm hat, so soll doch an einigen Beispielen eine kurze Übersicht der verschiedenen Ausführungsarten gegeben werden.

Der Versuch, das erste Solo aus dem Allegro des 5. Konzerts mit feststehender Hand zu spielen, zeigt deutlich, was für eine bestimmte klangliche Charakterisierung Spohr mit dem Gleitfingersatz erreichen wollte. Statt einer klaren, genauen Widergabe der kurzen aufsteigenden Leiterausschnitte beabsichtigte er, mit den Handrückungen ein verträumtes, schwärmerisches Verwischen hineinzutragen.

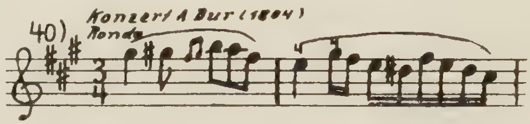
38)
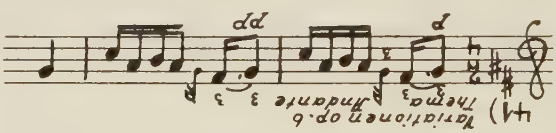


Das Gleiten mit demselben Finger von der Ausgangs- zur Zielnote, wie es hier namentlich beim zweiten und dritten Finger zu beobachten ist, kann die stärksten Gleitwirkungen erzeugen, während bei Lagenveränderungen mit Stützfinger nur dieser einen Teil des Intervalls gleitend zurücklegt, also das Portamento abgebrochen wird. Es wurde schon erwähnt, daß Spohr sehr häufig auch den vierten Finger auf diese Art verwendet.

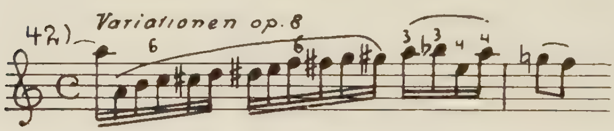


Im folgenden Beispiel legt für die heutige Spielweise der Bogenwechsel ein Aufrücken in die dritte Lage nahe, Spohr schreibt aber ausdrücklich das Gleiten mit dem vierten Finger vor.



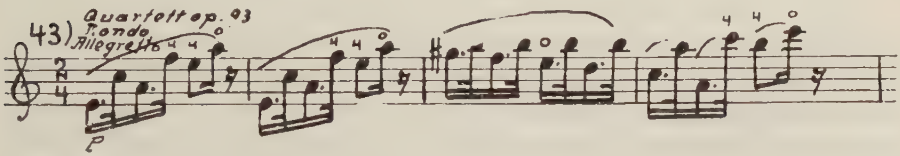
Auch die nächsten Beispiele zeigen ganz deutlich, auf welche Wirkungen es Spohr ankam. Besonders die Schlußbildung aus den Variationen op. 8 wird mit ihrem schmeichlerisch-schmachtenden Ausdruck ohne weiteres verständlich.
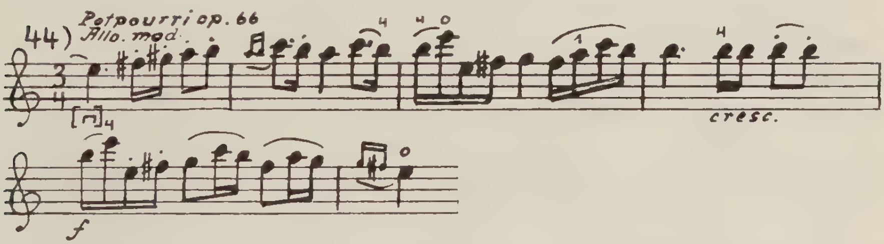




Das Gleiten mit dem ersten Finger überrascht besonders bei raschen gebrochenen Akkorden auf einer Saite. Im Adagio des 5. Konzerts und im Konzertino op. 79 sind solche Stellen zu finden, an denen sicherlich heute die meisten Geiger ein Übergreifen mit erstem und drittem Finger vorziehen würden. Vergleiche dazu den ersten Takt des Rondothemas aus dem Beethovenschen Violinkonzert. Im Sinne der zeitgenössischen Vortragsweise lag ohne Zweifel der Quartaufstieg mit dem ersten Finger (Baillot bezeichnet die Stelle ebenso). Heute ist man aus klanglicher Rücksicht mehr geneigt, erst auf dem fis′ mit dem zweiten Finger in die fünfte Lage zu gehen. Das Gleiten mit und ohne Stützfinger gebrauchte Spohr, wie es naheliegt,

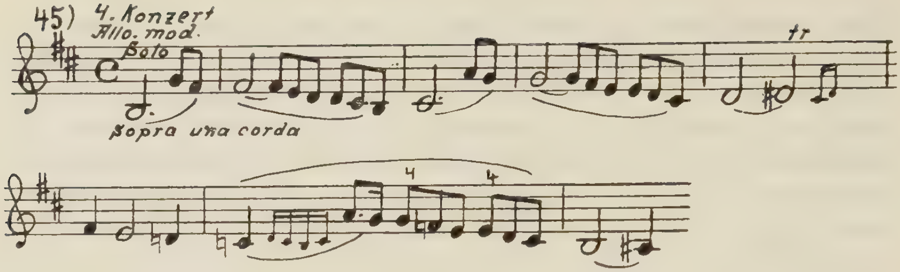
auch von und nach der leeren Saite. Für den bekannten Anfang des Adagios aus Rodes 7. Konzert macht er ausdrücklich darauf aufmerksam. Auf das Verbinden von festgegriffenem und Flageoletton, bei dem ein „Lüften" beziehungsweise festes Aufsetzen des gleitenden Fingers notwendig wird, weist Spohr ebenfalls besonders hin. Mit Vorliebe benutzt er dazu den vierten Finger. Ein gutes Beispiel hierfür stellt das Rondothema des Quartetts op. 93 dar, wo das blitzschnelle Zurückziehen des vierten Fingers bemerkenswert ist.



Die deutliche Einwirkung auf den Ton, die ein langer Gleitweg erzielt, nutzt Spohr mit Vorliebe beim Flageolett aus. Die Hand gleitet dann mit einem gewissen Schwung in die Höhe und löst dabei den Fingerdruck von der Saite. Dies war in gewisser Weise schon am letzten Beispiel aus dem Zurückgehen in die erste Lage zu erkennen, viel deutlicher aber zeigen dies einige Takte aus dem Potpourri op. 66, wo er absichtlich von der dritten in die erste Lage zurückgreift, um im Quartenabstand nach oben gleiten zu können.



Ein besonderer Fall der Gleittechnik muß noch erwähnt werden, das „Ablösen". So nennt Spohr den Vortrag zweier gleicher Töne auf einem Bogen, wobei ein Fingerwechsel eine ganz unmerkliche Trennung bewirkt, ein Vorgang, den er mit dem Aussprechen von zwei Silben auf einem gesungenen Ton vergleicht. Wie es auch heute noch gelehrt wird, will auch Spohr, daß die Hilfsnote, wohin der verschobene Finger rückt, nicht zu hören sei, der Fingerwechsel dürfe kaum bemerkt werden. Vor allem in frühen Kompositionen Spohrs ist diese Technik sehr häufig zu finden, und der Schluß, daß er auch hierin Meister war, ist sicherlich berechtigt.



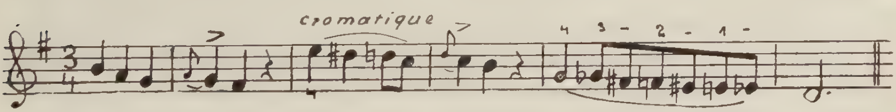
Müssen wir uns Spohrs Spiel durch diese verschiedenen Gleittechniken stark beeinflußt denken, so ist ganz sicher anzunehmen, daß er dieses Ausdrucksmittel je nach dem Charakter der betreffenden Stelle mehr oder weniger hervortretend, nie zu groben Effekten, sondern immer mit künstlerischem Feingefühl benutzte. Dafür sprechen die künstlerische Persönlichkeit Spohrs und seine mehrfachen Hinweise in der Schule, daß das Gleiten nie in ein Heulen ausarten dürfe.

Schon in frühen Jahren ist Spohrs Portamento den Hörern als charakteristisch aufgefallen. So erwähnt der Rezensent des 4. Konzerts op. 10 (Allgem. Mus. Zeitung 1808) die „eigentümliche Ausführung der Noten, die nach Art des Portamentos di voce vorgetragen werden sollen, und eine weit öftere Veränderung der Lage der linken Hand notwendig machen, als außerdem nötig sein würde". Ebenso spricht Gerber in seinem Lexikon von Spohrs „sanften Übergängen von einem Ton zum andern" (beim Hören des G-Moll-Konzerts op. 28 in Sondershausen 1809). Es wird sich noch ergeben, inwiefern das Gleiten mit dem neuen Violinstil zusammenhängt. Auf den Umstand, daß es manchen Zeitgenossen nicht geläufig genug war und ihnen deshalb verwerflich erschien, sind jedenfalls die Urteile zurückzuführen, die in dieser Hinsicht an Spohr auszusetzen haben. So tadelt die Berlinische musikalische Zeitung 1805 das Spohrsche häufige Portamento als eine Nachahmung Rodes, von dem es zuerst und am vollkommensten gehört worden sei. Unschönes und zu häufiges Gleiten wurde Spohr auch in Prag 1808 vorgeworfen (Allgem. Mus. Zeitung 1808): „. . . ja man könnte ihn in diesem Genre (dem Adagio) unübertrefflich nennen, wenn er nicht oft durch eine viel zu häufig angewandte Manier — durch das Herauf- und Herunterrutschen mit einem und demselben Finger nach allen möglichen Intervallen — durch das künstliche Miau, wie man es nennen möchte, wenn es nicht neckend klänge — uns in diesem Genuß, und zuweilen recht unangenehm störte". Daß dies nicht in der Absicht Spohrs liegen konnte, wissen wir.

Ebenso wie das Entstehen der meisten Spielarten ist die Entwicklung der Gleittechnik in Dunkel gehüllt. Fest steht, daß mit der Erweiterung des Umfangs der Geige und dem häufigeren Lagenwechsel auch das Gleiten bekannter werden mußte. Schwieriger ist aber der Nachweis zu erbringen, seit wann es als künstlerisches Ausdrucksmittel diente. Eine besondere Entwickelungsstufe stellt auf jeden Fall die tonmalerische Verwendung dar, wie es schon von Carlo Farina zum Nachahmen des Katzengeschreis benutzt und zu ähnlichen Effekten noch bis zu Schellers Zeiten von derartigen Sonderlingen gebraucht worden sein mag. So wird noch 1809 in der Allgem. Mus. Zeitung das Portamento geradezu von Lolli hergeleitet, der Tierstimmen nachgeahmt und mit dem „Katzenkonzert" Aufsehen erregt habe. Die Anwendung in wirklich künstlerischem Sinn muß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgekommen sein. Galeazzis und Campagnolis Anleitungen geben wertvolle Hinweise für das Entstehen. Galeazzi spricht nämlich bei den *ornamenti* von chromatischer und enharmonischer Diminution. „. . . *diminuzione di semitoni, tanto presentemente di moda, e che disfatti producono ottimo effetto quando son passati con gran distinzione,* . . ." Das beigegebene Beispiel zeigt, daß es sich hierbei um eine Auszierung einer Tonfolge mit Halbtönen bzw. kleineren Intervallen handelt.
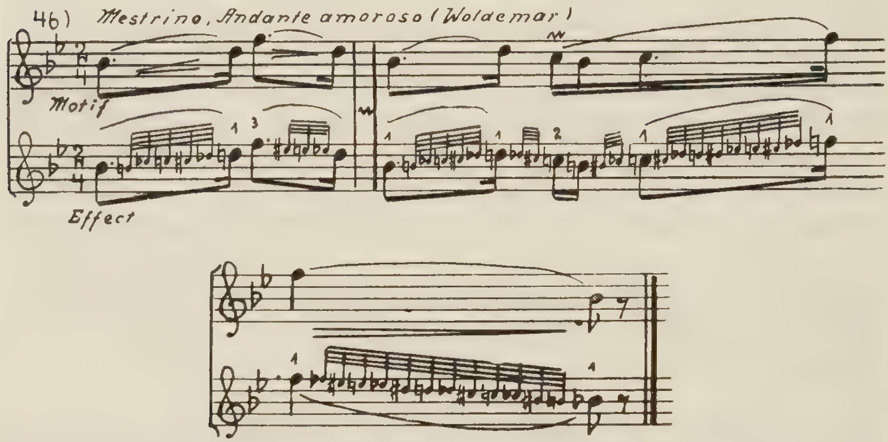


Über das Zustandekommen fährt er fort: „*per il che fare è necessario trasportar le dita tutte ad un tratto, e non strisciarle sopra le corde, ciò che fa pessimo effetto*". Der Ausdruck *trasportar le dita* ist zunächst unklar; eine Aufklärung bringt jedoch wenig später Campagnoli, der ebenso chromatische und enharmonische Verzierung erwähnt. Die Angabe, daß die Enharmonik durch ein Erhöhen und Erniedrigen der Töne zu erreichen sei, wird durch den Fingersatz seines Beispiels verdeutlicht:



Die Finger führen danach ganz unmerkliche Bewegungen aus, die eine geringe Veränderung der Tonhöhe bewirken. Ein wirkliches Gleiten ist also nicht gemeint. Das von Galeazzi aber verworfene *strisciar sopra le corde* bedeutet im Gegensatz dazu unzweifelhaft ein Gleiten auf kleinere und größere Entfernungen in der heute gebräuchlichen Art (*strisciare* = streichen,

hinfahren). Auch in Pollebros Konzert op. 10 deutet die Angabe *„strisciando“* an einer besonders dafür geeigneten Stelle auf ein ausgeprägtes Portamento hin. In dieselbe Zeit fallen auch die Ausführungen Woldemars, die diese Zeugnisse sehr glücklich ergänzen. Er schreibt dem Nardinischüler Mestrino die Entwicklung der modernen Gleittechnik zu und veranschaulicht die neue Spielart an einem Beispiel, in dem ebenso wie bei Galeazzi und Campagnoli kleinere Intervalle als Halbtöne angewandt sind, der Fingersatz aber sofort Klarheit über die Ausführung ergibt.
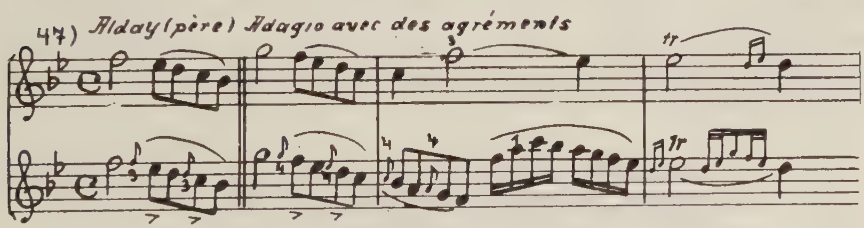


Woldemar schreibt selbst noch, fast alle derartigen Stellen würden mit e i n e m Finger ausgeführt und die Geschwindigkeit der Fingerbewegung sei so groß, daß das Ohr die einzelnen Intervalle nicht wahrnehmen könne. *„Mais il faut éviter de se tromper d'expression en voulant l'imiter, car ce pinceau de l'amour devendrait bientôt celui de la tristesse.“* Die Gleitbewegung selbst nennt er *„glissade“;* auch in seinem 3. Konzert fügt er einer Stelle hinzu *„en glissant les doigts“*. Besonders wichtig aber erscheint Woldemars Vermerk, daß diese Spielart die ältere für schnellere Bewegung ungeeignete ersetze: *„. . . cette nouvelle échelle enharmonique qui a remplacé celle des anciens impraticable dans la vitesse à cause de ses pas retrogrades.“* Damit ist ganz sicher die von Galeazzi und Campagnoli beschriebene enharmonische Diminution gemeint. Auch scheint daraus hervorzugehen, daß diese ältere Technik nur absteigend benutzt wurde; die Beispiele Galeazzis und Campagnolis beweisen dies und lassen sogar vermuten, daß nur bei ganz bestimmten Bildungen von ihr Gebrauch gemacht wurde.

Besser jedoch als diese theoretischen Ausführungen zeigt die Violinmusik am Ausgang des 18. Jahrhunderts selbst, wie rasch das Portamento in Aufnahme kam und welch große Bedeutung es erlangte. Eine eingehende

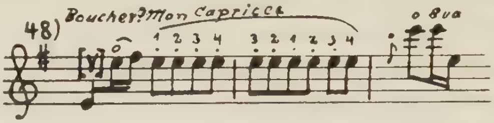
Darstellung wäre außerordentlich aufschlußreich, würde aber zu großen Raum in Anspruch nehmen; es kann darum nur festgestellt werden, daß es eines der Hauptkennzeichen des neuen Violinstils wird und nach 1800 trotz mancher strengen Verurteilung aus der Violintechnik nicht mehr wegzudenken ist. Aus den angeführten Zeitungsberichten, die für unsere Beurteilung von Spohrs Spiel wichtig sind, ging hervor, daß das Gleiten in Deutschland im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts bekannter wurde. In der Berlinischen musikalischen Zeitung 1805 wird es schon anläßlich eines Konzerts des Viottischülers Baux als „sehr zur Mode geworden" bezeichnet. Ob es sich überall gleich schnell verbreitete, ist ungewiß. Erinnert sei an das bekannte, verschiedentlich erwähnte Manifest Salieris, Wien 1814, das mit energischen Worten gegen die *„maniera languida, smorfiosa"*, wie er es nennt, zu Felde zieht. Daß es allgemein die Aufmerksamkeit erregte, kann ferner die Besprechung von Matthäis Spiel in der Allg. Mus. Zeitung 1804 zeigen: „. . . den einzigen Wunsch wollen wir nicht unterdrücken, daß Herr M. die scharfe Würze des Vortrags, bei weiten Intervallen nach bekannter Weise zum folgenden Ton seufzend hinüberzuziehen . . . nicht so oft anwendete . . ." Auch auf die ausführlichen Beispiele, die Baillot für das Gleiten gibt, muß außerdem hingewiesen werden.

Das für Spohr so bezeichnende und jedem Geiger aus Kreutzers 11. Etüde vertraute Ablösen hängt in seiner immer häufigeren Anwendung gleichfalls mit dem neuen Violinstil zusammen. Gegen 1800 wird es eine ständig wiederkehrende Spielart. Das zeigen z. B. die Rodeschen Konzerte, in denen es nach dem 7. immer wieder zu finden ist. Bemerkenswert erscheint das Vorkommen des Ablösens vor allem in den Verzierungen, wie sie etwa die Schulen von Alday und Campagnoli geben oder David in der Ausgabe des 7. Rodeschen Konzerts (Originalverzierungen Rodes) überliefert hat. Es ist danach zu vermuten, daß das Ablösen z. B. für skalenmäßig absteigende Tonfolgen zu den feststehenden Manieren gehörte.
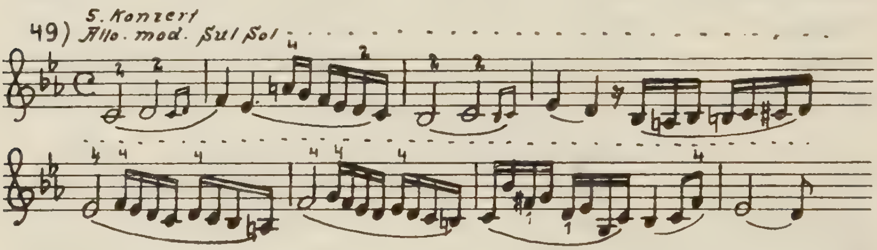


Daß diese Technik aber älter ist, zeigt das Vorkommen in Tartinis *Arte dell'arco*. Ablösen sämtlicher Finger auf einer Note, wie es Campagnoli

üben läßt oder Boucher auf einer Stakkatobindung braucht, stellt wohl das Äußerste in dieser Spielart dar.



Die Technik des Gleitens und Ablangens gehört zu den Voraussetzungen für das Spiel auf einer Saite, das bei Spohr aus ästhetischen Gründen häufig Verwendung findet. Begnügt er sich zunächst bei langen Stellen auf einer Saite gleich den Franzosen mit dem Vermerk *„sopra una corda“*, so schreibt er in späteren Jahren, etwa von den großen Violinkonzerten ab, außerdem durch Fingersatz die Bewegungen genau vor. Als bezeichnendes Beispiel läßt sich die folgende Stelle aus dem 5. Konzert anführen, zumal ihres auffälligen Fingersatzes wegen. Das hier vorkommende sprunghafte Absteigen des ersten Fingers ist gleichfalls bei Spohr oft anzutreffen.



Ferner ist ein Fingersatz, den allerdings auch verschiedene Zeitgenossen (unter anderem Anton Rolla und Maurer) benutzten, häufig bei skalenmäßigen Abstiegen nach einer längeren Note zu vermerken. Es gleitet dann der höchste Finger, meistens ist es der vierte, zunächst den ersten Halb- oder Ganztonschritt, gleichgültig ob dabei ein Bogenwechsel stattfindet oder nicht; darauf wird die Hand bis zum ersten Finger ausgespielt und, wenn notwendig, mit dem zweiten Finger übergegriffen. Ebenso können nach der Verschiebung des vierten Fingers im Laufe des Abstiegs weitere Gleitbewegungen auf anderen Fingern eintreten. Auch bei vollendetster Ausführung wird solchen Stellen eine unmerkliche Verschleifung der Töne anzumerken sein.



Besonders bezeichnender Lagenwechsel mit Gleiten in Beispiel 33.

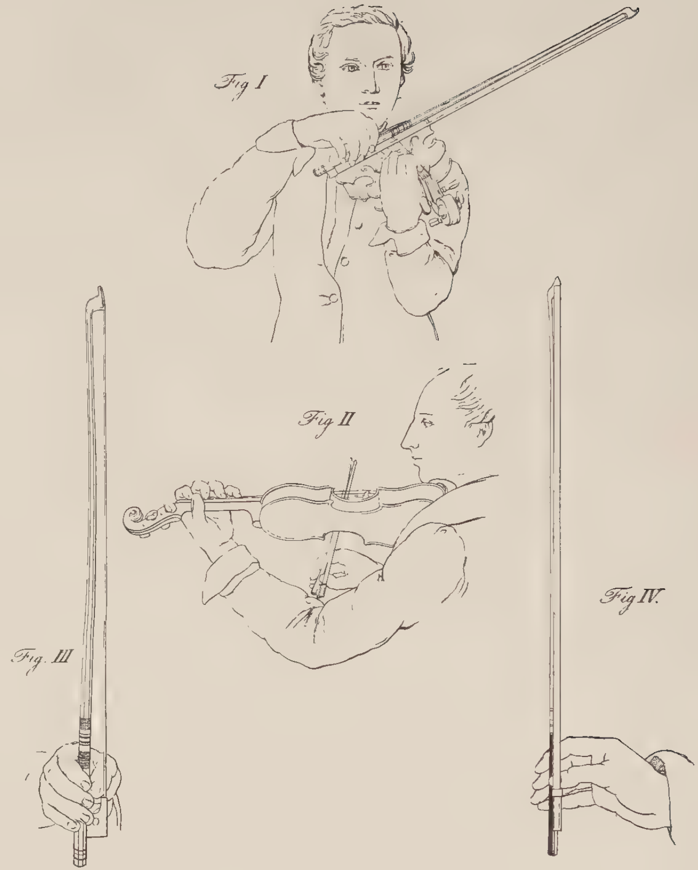
Abgesehen von der späten Behandlung der Doppelgriffe in seiner Schule (im 12. Abschnitt), zeigt auch die Art, wie Spohr hierbei verfährt, daß er nicht mit Anfängern gerechnet hat. Nach einer kurzen Einleitung, in der er auf die Schwierigkeiten der Intonation, des Griffwechsels, der Tongebung usf., die hierbei erwachsen, hinweist, stellt er nämlich den Schüler vor eine Etüde, die schon eine Anwendung verschiedenster Doppelgriffe bis zur dritten Lage notwendig macht. Bereits vorher hatte er eine Etüde mit gebrochenen Oktaven gebracht und dabei die grundlegenden Erläuterungen zum mehrstimmigen Spiel gegeben (Engerwerden der Griffe, Liegenlassen der Finger). Die folgenden und einige spätere Etüden zeigen hauptsächlich gemischtes Doppelgriffspiel (wechselnde Intervalle); die Anwendung von gleichbleibenden Intervallen (Terzen, Oktaven, Dezimen in diatonischen oder chromatischen Reihen oder auch springend) lernen wir dagegen erst in seinen Werken eigentlich kennen. Bei Terzfolgen verwendet Spohr sowohl den Fingersatz mit Übergreifen (z. B. von 1. in 3. Lage springend $\begin{smallmatrix}1&2&1\\3&4&3\end{smallmatrix}$) als auch Gleitfingersätze (für denselben Fall $\begin{smallmatrix}1&1&2\\3&3&4\end{smallmatrix}$), die besonders für seinen Stil bezeichnend sind und an manchen Stellen sofort als gegeben erscheinen, z. B. in den Rondothemen des 9. und 11. Konzerts. Bei Oktavgängen überwiegen die gebrochenen Folgen auf 2 Saiten bei glänzenden Passagen und Aufstiegen, wie es aus den Werken der Mannheimer und der Franzosen bekannt ist. Auch die Oktave als kurzer Vorschlag, die ebenfalls in den Konzerten der Mannheimer, namentlich in aufsteigenden thematischen Gebilden, zu finden ist (Cramer 3. Konzert, Eck, sehr oft bei F. Fränzl) und die im Beethovenkonzert ihr glänzendstes Beispiel hat, kommt bei Spohr in gleicher Weise vor (z. B. 1. und 10. Konzert). Das akkordische Oktavspiel wird von ihm stellenweise sehr virtuos behandelt. Thematische Verwendung, aber vor allem Passagen mit raschen Folgen und Sprüngen lassen seine Meisterschaft hierin erkennen (z. B. Konzert 6, 1. Satz). Beim Spiel von Dezimen ist am häufigsten die gebrochene Ausführung. Hauptsächlich sind sie dann einem wirkungsvoll aufsteigenden Oktavlauf angehängt, wie es schon in Rodes 1. Konzert zu finden ist. Dem Geiger sind Stellen dieser Art aus der Gesangsszene bekannt. Selbständige Anwendung von gebrochenen Dezimen stehen z. B. im 6. Konzert; sie zeigen auch das Absteigen bis in die erste Lage. Hier sind ferner Dezimen gleichzeitig erklingend als Vorschläge vorgeschrieben. Ausgedehntere Beispiele für akkordisches Dezimenspiel sind nicht allzu häufig. Im Potpourri op. 66 macht sicherlich ein freier Einsatz in der ersten Lage besondere Schwierigkeiten. Beim Spiel gemischter Doppelgriffe kann man vor allem Spohrs vollendete Fingertechnik bewundern. Der Wechsel von engen und weiten Griffen stellt bedeutende Anforderungen. Die virtuose Solomusik bringt hierfür besonders eindringliche Beispiele (z. B. Variationen op. 8, Nr. 3).

Doppeltriller läßt Spohr in seiner Schule an der Übung Nr. 63 studieren, in der auch der begleitete Triller erscheint und von ihm eingehend erklärt wird. Die hier vorkommenden Sext- und Oktavtriller $\left(\begin{smallmatrix}3&4\\0&1\end{smallmatrix}\right)$ spielen in seinen Werken keine Rolle. Dort wird nur der Terztriller gebraucht und zwar fast ausnahmslos mit dem Fingersatz $\begin{smallmatrix}1&2\\3&4\end{smallmatrix}$, also ohne leere Saite.

Die künstlerische Bedeutung von Spohrs Doppelgriffspiel, die die technische überwiegt, soll im folgenden Teil erörtert werden.



2. Blatt



3. Blatt

der Abbildungen in Spohrs Violinschule

Zweiter Teil.

Künstlerische Wertung und Gesamtbild.

Die Vorstellung, welche Spohrs Zeitgenossen von seiner Künstlerschaft gewonnen haben, und wie sie uns überliefert worden ist, beruht vor allem auf den ästhetischen Eigenschaften seines Vortrags. Wohl erkannten seine Hörer ihn als einen der ersten technischen Meister seines Instruments an, doch wurden sie noch viel mehr durch die künstlerische Seite seines Spiels in Bann geschlagen. Soweit es heute möglich ist, sich ein Bild von Spohr als Geiger zu machen, muß man gleichfalls zu dieser Auffassung kommen.

Die künstlerische Bedeutung des Bogens im neuen Violinstil kann man dahin kennzeichnen, daß von ihm der umfassendste Gebrauch gemacht wird, das soll heißen, er wird jetzt zu dem vielseitigen Werkzeug, dem man die mannigfaltigste Ausnutzung zur Wiedergabe einer Musik abringt, die nicht mehr mit kurzen, gleichförmigen Strichen vorlieb nehmen kann. Keinesfalls soll dies ein abfälliges Urteil für das ältere Violinspiel sein, müssen wir doch annehmen, daß manche geniale Geiger sich schon früher auf eine vielseitige Bogenausnutzung verstanden. Deutlich erkennbare Anzeichen der neuen Spielart in der Bezeichnung praktischer Musik finden sich im allgemeinen aber erst vom letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an. Viel klarer als wir diese Wandlung verfolgen können, kam sie ganz sicher denen zum Bewußtsein, die mit ihrem Ohr diesen Vorgang verfolgen konnten. Wie bei allem Neuen gingen auch hier die Urteile auseinander. In zwei Artikeln der Allgem. Mus. Zeitung läßt sich dies z. B. gut erkennen: So wurden als Kennzeichen des Rode-Kreutzerschen Stiles „schöne kräftige, gehaltene, gleichmäßig wachsende und abnehmende Töne, langer Bogen, durch einen Bogenstrich gebundene Figuren und sehr mannigfaltige und liebliche Abwechslungen“ aufgezählt. Diese Spielart sei keineswegs neu, „sondern vielmehr die ältere eines Tartini, Pugnani, die aber — in Deutschland wenigstens — in der neuesten Zeit weniger kultiviert wurde, und von dem Bestreben, alles so rasch als möglich vorzutragen und mit kurz und kräftig abgestoßenen Stakkato-Passagen (d. h. sicher détaché oder

spiccato gespielt) zu brillieren, fast verdrängt schien" (Rezension von Rodes 7. Konzert, Allgem. Mus. Zeitung 1803). Im Jahrgang 1804 desselben Blattes findet sich ein bezeichnender Abschnitt „über die heutige verworrene Strichbezeichnung", wo von der „Menge der Figuren für die Strichbezeichnung" gesprochen wird, „die unsere Spielart jetzt so schwer macht".

Es ist kein Wunder, daß Spohr, der gewissermaßen nur noch mit einem Fuß im 18. Jahrhundert steht, von frühen Jahren an mit dieser Art der Bogenführung vertraut wurde. Aus der Behandlung der einzelnen technischen Fragen im ersten Teil ging schon hervor, welche verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten auf seiner Kunst des Bogens beruhten. Dem Charakter Spohrs entspricht es, daß er sie nicht im einseitig virtuosen Sinn, sondern im Geiste der Vorbilder Viotti und Rode weiter entwickelte.

Gewiß nicht ohne Grund ist immer wieder seine Meisterschaft im Adagio hervorgehoben worden, denn auch heute noch kommen wir zu der Überzeugung, daß die Bedeutung der Spohrschen Bogenführung am stärksten bei der Wiedergabe gesangsmäßiger, getragener Stellen zu spüren gewesen sein muß. Durch eine aufs feinste entwickelte Dynamik und alle anderen technischen Vollkommenheiten muß er wirklich in seinen Adagiosätzen mit dem Bogen der Wirkung nahegekommen sein, die der Atem eines Sängers haben kann.

Diese Art der Bogenausnutzung ermöglichte die oftmals auffallende Phrasierung. Neben den für Spohr bezeichnenden „langen Bögen" überraschen oft Stellen, bei denen sich eine Bindung über den betonten Taktteil hinweg erstreckt oder andere phraseologische Eigenheiten sich finden, so daß es besonders nach längeren Figuren erscheint, als sei die Betonung nicht genügend beachtet worden. Die meisten heutigen Geiger werden an solchen Stellen von der Spohrschen Bezeichnung abweichen. Flesch stellt dies sogar als eine Selbstverständlichkeit hin. Offenbar wird der Eindruck des Spiels dadurch wesentlich anders. Lassen nämlich Abweichungen von Spohrs Phrasierung in gewisser Beziehung Ausdruckssteigerungen zu, so wird doch dadurch die ebenmäßige Ruhe und Gelassenheit, die über seinem Spiel gelegen haben muß, zum Teil aufgehoben.

Auch die künstlerische Bedeutung der einfachen Stricharten bei Spohr ist im ersten Teil bereits gestreift worden. Die Entwicklung der neuen Spielart brachte die Ausbildung wirksamer gegensätzlicher Stricharten mit sich. Spohr war viel zu sehr geborener Geiger, um nicht zu wissen, womit man die Herzen der Hörer gewinnt. Es ist deshalb mit Gewißheit auf eine vielseitige, reich abgetönte Spielweise zu schließen. War Spohr auch gewissen virtuosen Wirkungen abgeneigt, so hat er trotzdem, vor allem durch sein festes Stakkato, auch bei dem nach solcher Kost verlangenden Publikum sich

die höchste Anerkennung verschafft. Kühn auf- oder absteigende Läufe oder auch elegante, spritzige Figuren in manchen Rondo- oder Variationensätzen, das waren Stellen, in denen Spohr einzigartig blieb.

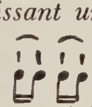
Nur kurz ist im ersten Teil von der Bedeutung der zusammengesetzten Stricharten die Rede gewesen. Ihre Entwicklung, wie sie an Hand des immer reichlicher bezeichneten Notenbildes zu verfolgen ist, stellt eine dauernde Steigerung der Kombinationsformen von Einzelstrich und Bindung oder von verschiedenen rhythmischen Werten dar. Ebenso wie in der Verwendung bestimmter Fingersätze ist an ihnen die Wandlung im Ausdrucksbedürfnis zu bemerken. In einem S. 50 erwähnten Artikel der Allg. Mus. Zeitung 1809 wurden mit Recht die französische Schule, vor allem die unter Viottis Einfluß stehenden Rode und Kreutzer, als bahnbrechend auf diesem Gebiet bezeichnet. Man muß ihr Figurenwerk mit dem älterer Konzerte vergleichen, um den Unterschied spüren zu können. Wohl wird es auf denselben Grundlagen aufgebaut, gebrochenen Akkorden, skalenmäßigen Passagen und dergleichen, wie es den Geigern überall vertraut war; die Anwendung neuer Stricharten aber und die daraus entspringende Beeinflussung bei der Melodiegestaltung ergeben jetzt einen gänzlich anderen Eindruck. Einfachheit und Klarheit liegen über den älteren Passagen; Einzelstrichfolgen überwiegen oder werden von einfacheren zusammengesetzten Stricharten unterbrochen, die zumeist die rhythmische Gruppierung unversehrt und dadurch deutlich zum Bewußtsein kommen lassen. Anders zur Zeit der vollen Entwicklung der französischen Schule, die nicht nur die verschiedensten Strichverbindungen besonders beim Wechselspiel zwischen mehreren Saiten, sondern auch die Verwendung langer Legatobögen im Passagenwesen aufweist. Auch bei Spohr finden wir diese Spielweise, doch zeigen ein Stehenbleiben bei ihr nur die frühen Werke. Daß das Figurenwerk immer mannigfaltiger und die Stricharten verwickelter werden, kennzeichnet die Violinmusik des Klassizismus und der Romantik. Andere dynamische Kräfte kommen jetzt zur Geltung. Akzentverschiebung und Überbindung von Notengruppen gehen Hand in Hand mit einer zunehmenden Verwischung der Form: Neben der „durchbrochenen" Schreibweise entsteht jetzt statt deutlicher Scheidung von thematischem und Passagenabschnitt eine Verschmelzung von beiden, ein Grundzug des romantischen und neueren Violinkonzerts überhaupt. Daß damit andere Ausdrucksmöglichkeiten für die Geige entstanden, liegt auf der Hand. Für den Hörer aber erscheint das Spiel besonders virtuos, das Verständnis jedoch erschwert. Ist dies zwar bei anderen Geigern, etwa im Konzertino op. 1 von Pixis, deutlicher zu bemerken, so ist auch bei Spohr nicht zu verkennen, daß er an dieser Entwicklung teilnimmt. Ein Vergleich des 1. Konzerts, in dem noch recht altertümliche, ausgedehnte, über eine ganze Seite hinweg modulierende Triolen-

passagen auffallen, mit späteren Konzerten, vor allem den Konzertinos, zeigt den Unterschied.

Die Wahl einer bestimmten Strichart für eine Folge von Tönen kann wohl zum Teil ihre Begründung in gewissen ästhetischen Gesetzen finden, wird aber zuletzt doch immer eine Frage des persönlichen Einfühlungsvermögens sein, für das keine festen Grundsätze aufzustellen sind. Am glücklichsten wird auf jeden Fall der geborene Geiger-Komponist verfahren, der zugleich mit der Festlegung des musikalischen Gedankens immer die manuelle Ausführung vor Augen hat, wie es bei Spohr zutraf. Bei ihm ist der Zusammenhang von Melodiegestaltung und Wahl der Strichart aufs vollkommenste ausgebildet. Dies kann man sich allerdings nur beim Spielen seiner Kompositionen völlig vergegenwärtigen.

Eine Frage, die von hoher Bedeutung für Spohrs Spielweise ist, muß noch ausführlicher besprochen werden. Aus der Literatur ist bekannt und immer wieder übernommen worden, daß er die Verwendung des springenden Bogens verwarf. Als Quelle hat anscheinend vor allem die Selbstbiographie gedient. Spohr schrieb nämlich in Petersburg 1803 über den Geiger Tietz in sein Tagebuch: „Weniger wollten mir seine Passagen gefallen, die er nach alter Weise mit springendem Bogen spielte". Dasselbe tadelte er wenig später an Fodor: „Auch ließ er bei den Passagen den Bogen fortwährend springen, was bald unerträglich wird". Sind dies die einzigen persönlichen Zeugnisse Spohrs in dieser Hinsicht, so hat Moser noch den auf mündlicher Überlieferung beruhenden Ausdruck „windbeutlig" mitgeteilt (Mechanik des Violinspiels I, 46), den Spohr für solches Spiel bisweilen angewendet haben soll. Auch der Spohrschüler Malibran geht in seiner Biographie auf diese Eigenart ein. Spohr habe zu seinem Schrecken die Erfahrung machen müssen, daß die Violinisten in den Kammermusikwerken Haydns und Beethovens die Détachéstriche springend spielten. Er war der Meinung, daß dies vollkommen gegen die Tradition verstoße. Nur in einigen Scherzos von Beethoven, Onslow und Mendelssohn habe er ein Springen des Bogens zugelassen.

Um auf diese Auffassung Spohrs näher eingehen zu können, erscheint die Frage nach der Verbreitung und Verwendung des Spikkatos zu seinen Lebzeiten wichtig. Wiewohl kein Geiger daran zweifelt, daß bei der Wiedergabe der klassischen und romantischen Musik auch das Spikkato anzuwenden ist, muß es doch auffallen, daß anscheinend noch nirgends versucht worden ist, die Gegnerschaft Spohrs aus seiner Zeit heraus zu erklären. Daß er allein den springenden Strich abgelehnt habe, ist kaum anzunehmen. Es stellt sich vielmehr heraus, daß zwei Richtungen nebeneinander vorhanden waren; die eine gebrauchte ihn, während ihn die andere verwarf.

Gerade beim springenden Strich erschwert die Ungenauigkeit der Bezeichnung und Benennung eine Untersuchung. Um 1800 dienen Vermerke wie *„staccato“* oder *„sciolto“* hauptsächlich zur Unterscheidung des Einzelstrichs gegenüber Bindungen*) und Stellen, bei denen dabei auf springenden Bogen geschlossen werden könnte, sind selten (z. B. in Opernpartituren Cimorosas und Paërs). Eindeutige Bezeichnungen, die das Springen zum Ausdruck bringen, wurden erst in späterer Zeit angewandt *(saltato, sautillé)*. Auch in den Schulen finden sich nur spärliche Anweisungen zum springenden Strich, vor allem der springende Einzelstrich bleibt fast unbeachtet. Beim *Coup d'archet à la Cramer*, den Woldemar mitteilt, steht der Bogen aufrecht auf der Saite und wird in der Mitte gebraucht; zur Bezeichnung dienen Keilstriche. Da auch ziemlich eindeutig überliefert ist (Allg. Mus. Zeitung 1804), daß Cramer ausgiebigen Gebrauch vom springenden Bogen machte, kann man mit großer Wahrscheinlichkeit hier auf ein Spikkato in unserem Sinn schließen. In den Schulen von Galeazzi und Campagnoli wird von einem springenden Bogen bei Gruppen von Noten gesprochen. Galeazzi: *„Note picchettate: sono molte note staccate che si fanno tutte in un' arcata facendo saltellar l'arco sopra le corde“*. Unter den folgenden Erklärungen über die Ausführung ist besonders die hervorzuheben, diese Strichart werde hauptsächlich im Aufstrich ausgeführt. Der Urheber soll Tartini gewesen sein. *(„Si crede autore di questo modo archeggiare il signor G. Tartini di Padova, onde molti le chiarmano note Tartiniate“.)* Auch Campagnoli erwähnt in seiner Schule ein *„staccato ou picchettato“*. Er versteht darunter 1. festes Stakkato auf einem Bogen; 2. läßt er durch kleine Bewegungen des Handgelenkes und der Finger den Bogen in der Mitte springen, wobei nicht bestimmt zu ersehen ist, ob es sich um wirkliche Einzelstriche handelt oder um Aufstriche mit Zurückführen des Bogens; 3. beschreibt er eine Strichart, die ganz offensichtlich unser geworfenes Stakkato (Ricochet) ist; die Anweisung, es mit Auf- und Abstrich in 2er, 4er, 8er Gruppen zu üben, läßt darauf schließen. Dieser springende Strich wird auch in der Schule von Alday *(père)* beschrieben. *„Il faut faire le passage suivant du tiers de l'archet, en roidissant un peu l'avant-bras, afinque l'archet puisse bondir.“* Bezeichnung: . In Baillots Schule finden sich, und das ist ganz verständlich, die mannigfaltigsten springenden Stricharten.

*) Zum Beispiel in Paërs *Cantate Italienne „Saffo“* in den Geigen die Stelle



Mehr Aufschluß über die allgemeine Anwendung des Spikkatos geben Artikel in den ersten Jahrgängen der Allgem. Mus. Zeitung, die das damals herrschende Für und Wider deutlich erkennen lassen. So liest man 1798 von der modernen (!) Führung des Bogens, „wo man seine Wirkung in abgestützten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben vernachlässigt". Dagegen wird 1803 in der Besprechung des 7. Rodeschen Konzerts geraten, „den kurzen und kräftigen Strich mit einem halbhüpfenden Bogen, der in gewissen Passagen eine so schöne Deutlichkeit und Präzision bringt, die sehr viel Effekt macht, ja nicht zu vernachlässigen". 1804 wird Cramer offenbar derselbe Strich zugeschrieben, mit dem er Passagen „*staccato*" besonders schön gespielt habe. (Vgl. dazu den erwähnten *Coup d'archet à la Cramer* bei Woldemar.) Diese Strichart war es auch sicher, die bei Tietz und Fodor Spohrs Unwillen erregte. Wird 1804 der Springbogen für Kreutzersche Konzerte ungeeignet gehalten, so ist 1809 in einer Besprechung von Viottis 27. Konzert die Ansicht vertreten, es sei auch für Geiger mit kurzer, springender Bogenführung ausführbar.

Soweit sich nach solchen Quellen das Violinspiel um und nach 1800 überschauen läßt, wurde anscheinend durch das Vorbild der französischen Schule Kreutzer—Rode und in ihrer Gefolgschaft anderer Meister, darunter Spohr an der Spitze, der Gebrauch des springenden Bogens zeitweilig namentlich in Deutschland stark eingeschränkt. Zu einer völligen Verdrängung kam es jedoch keineswegs. Vor allem das auf besondere Virtuosität gerichtete Spiel nahm sich seiner an und entwickelte ihn in den verschiedensten Stricharten zu höchster Vollkommenheit (Paganini, Mayseder). Französischem Geist besonders zusagend, wurde der springende Bogen in der Folge zu einem Kennzeichen der französisch-belgischen Geigerschule und kam durch sie allgemein in Aufnahme. Wie stark aber die Voreingenommenheit gegen den springenden Strich um die Mitte des Jahrhunderts und später immer noch war, zeigt sich bei Malibran (1860), Giene (1859) und Schletterer (1881), die nicht genug „die Helden des springenden Bogens" verurteilen können. Besonders auffällig ist die Meinung, eine Beherrschung dieser virtuosen Spielart sei unvereinbar mit großem und gehaltenem Ton. Wie irrig eine solche Ansicht ist*), die eine persönliche Auffassung zum allgemein gültigen Gesetz erheben will, hat die Entwickelung des Violinspiels in der Folgezeit wohl eindeutig gezeigt.

---

*) Reichardt ist ebenfalls überzeugt, daß gegensätzliche Spielarten aus physiologischen Gründen unvereinbar seien (Briefe eines aufmerksamen Reisenden). In der Allg. Mus. Zeitung 1803 wird dagegen die Vereinigung von langen, gehaltenen Bogenstrichen und Spikkato zwar für schwer, aber nicht für unmöglich gehalten.

Malibrans schon erwähnte Mitteilung, daß Spohr in einzelnen seltenen Fällen Spikkato geduldet habe, gibt keine Gewißheit, ob dies auch für manche Stellen in den eigenen Werken galt. Für eine „*staccato*“ bezeichnete Stelle im „Faust“ (Blocksbergszene) erscheint, wie schon Wassermann vermutet, ein springender Bogen sehr angebracht.

Der Grund, warum Spohr kein Freund springender Stricharten war, liegt bestimmt in deren Klangwirkung. Der sehr scharfe Ausdruck „windbeutlig“ bezieht sich auf den großen tonlichen Gegensatz, der zwischen einem mehr oder weniger springenden und einem liegenden Bogen besteht. Spohr wollte die Natur seines Instruments immer gewahrt wissen und verstand darunter in erster Linie eine klangvolle Spielart. Sein Ideal war ein Violinton, der alle erdenklichen dynamischen Abstufungen und verschiedenen Ausdruck zuließ, aber immer gleichgeartet war, der sowohl im Passagen- und Figurenspiel als auch im Kantabile keine uneinheitlichen Farben erzeugte. Berücksichtigte er dabei die verschiedenen Eigenarten und Möglichkeiten der Bogenführung in hohem Maße, so verzichtete er doch bewußt auf eine Ausnutzung der ebenso in der Natur des Bogens liegenden Fähigkeit zum Springen.

Die Entwicklung der Musik hatte, wie schon im ersten Teil erwähnt worden ist, die Violine am Ausgang des 18. Jahrhunderts zu dem Instrument gemacht, das dem Ausdrucksbedürfnis des Künstlers und dem Empfinden der Zeit besonders weit entgegenkommen konnte. Abgesehen von der für die Virtuosen unerläßlichen technischen Fertigkeit kam die Hauptbedeutung dem Ton zu, als dem Träger und Vermittler von Ausdruck und Gefühl. Mit dem allmählichen Wegfallen der freien Verzierungen, die die Melodielinie umspielten, über lange Noten hinwegführten und das Ohr des Hörers in verschiedenster Weise beschäftigten, bleibt jetzt einzig das vorgeschriebene Notenbild übrig, das nun allein durch die Zauberkraft des Tons wirken soll.

Überschaut man die Zeit von den Violinkonzerten Mozarts über Viotti und die Franzosen hinweg bis zu den deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts, so steht Spohr im Höhepunkt dieser Entwicklung. In seinem Spiel müssen wir uns alle Mittel subjektiven Ausdrucks im höchsten Maße gesteigert und vereinigt denken. Der Ton ist denn auch ganz sicher eines der großen Wunder seines Spieles gewesen. Das bezeugen nicht nur die erhaltenen Berichte, sondern vor allem die Kompositionen „dieses größten Lyrikers der Geige“, wie ihn Moser nennt, die eine persönliche Klangbeseelung in einem Grade verlangen, wie wenige zuvor oder später.

Abgesehen von der Veranlagung zur Tonbildung und der Dynamik sind eine Reihe von Umständen zu berücksichtigen, die die Klangwirkung des Spielers beeinflussen. So ist zunächst die immer sorgfältigere Festlegung des Fingersatzes für die künstlerische Seite des Violinspiels von hoher Be-

deutung; werden doch damit die Absichten des Komponisten in bezug auf die Klangfarbe bestimmter ausgedrückt. Spohr hatte in dieser Hinsicht in den Kompositionen der Franzosen wohl starke Vorbilder, und sein Spiel ging deshalb wie das der meisten übrigen Geiger seiner Zeit von Anfang an von den gleichen ästhetischen Anschauungen aus, doch entwickelte er es darüber hinaus außerordentlich. Es ist nicht verwunderlich, daß wir ihn, der auch die Palette des romantischen Orchesters vollendet beherrschte, mit einem Geheimnis schöpferischer Gestaltung in den engeren Grenzen seines Instruments voll vertraut finden, nämlich der sicheren Bestimmung der einem musikalischen Einfall entsprechenden Tonhöhe und Klangfarbe.

Die Bezeichnung kann sowohl eine einheitliche, als eine besonders charakteristische Klangfarbe andeuten. Am augenscheinlichsten kommt dies zum Ausdruck, wenn eine Phrase statt auf zwei Saiten unter Anwendung höherer Lagen auf einer gebracht wird oder bestimmte, eigentümliche Klangfarbenabschnitte des Griffbretts ausgenutzt werden sollen. Wie bei den Franzosen ist das Unacordaspiel vor allem bei gesangsmäßigen Stellen von Spohr angewandt worden; doch ist bei ihm, gleichlaufend mit der Entwicklung des romantischen Violinspiels, auch eine Anwendung beim rascheren Passagen- und Figurenspiel zu bemerken. In steigendem Maße findet es sich bei lebhaften Wiederholungsmotiven, skalenmäßigen Aufstiegen, bei Terz- und Oktavgängen und anderem und wird ein fester Bestand des höheren Violinspiels überhaupt. Zeigen Spohrs frühe Kompositionen noch in Anlehnung an Vorbilder die Neigung, deutlich begrenzte Abschnitte in bestimmten Klangfarben zu geben, so kann man, seine Entwicklung verfolgend, einerseits die höchste Verfeinerung der Klangfarbe, andererseits mit der zunehmenden formalen Auflockerung auch einen lebhaften Hang zum Ineinanderfließenlassen der Farben wahrnehmen.

Zu den von den Franzosen übernommenen Wirkungen gehört vor allem die Verwendung bestimmter Klangfarben zur Herausarbeitung von Gegensätzen und Steigerungen. So findet sich in frühen Jahren häufig die Wiederholung eines glanzvollen Konzertthemas, das zuerst in der besten Violinlage auf E- und A-Saite gebracht wurde, auf der dunkleren G-Saite. Seltener und dann nicht mehr so formelhaft wie vordem verwendet weiterhin Spohr den Ausdrucksbereich der Geige zur Nachahmung gewisser Instrumentalwirkungen, wie es z. B. für die Andeutung von Horn- oder Oboenklang (Sexten- oder Terzenspiel in tiefen und hohen Lagen) üblich war. Im 1. Konzert, in der Sonate op. 114 (komponiert 1811) und der Reisesonate op. 96 kann man ziemlich sicher auf solche tonmalerische Absichten schließen. Das beste Beispiel im Jagdlied op. 154. Sonst ist in dieser Hinsicht nur das fanfarenartige Aufsteigen in Terz- und Sextenpassagen zu er-

wähnen, das in der Folgezeit im Passagenwesen des romantischen Violinkonzerts breiten Raum einnimmt.

Wichtiger sind für Spohr Klangwirkungen, die an einen Gefühlsbereich rühren, eine Stimmung verdeutlichen sollen. Obwohl dem Umfang des Ausdrucksvermögens bei Spohr gewisse Grenzen gesetzt sind, kann man gerade hier den geborenen Geiger-Komponisten erkennen. Das beweist der Anfang des Potpourris aus der Oper Jessonda op. 66 (Andante grave), in dem Spohr zum Pizzikato der Orchesterviolinen alle Düsterheit der Ouvertüre auf der G-Saite anklingen läßt, ebenso eindrucksvoll darauf zum col'arco des Tuttis in Oktaven chromatisch aufsteigend. Ganz anders in seiner Klangfarbe ein heiter beschwingtes Motiv im Trio des Quintetts op. 33 in hoher Lage auf D- und A-Saite.

Für die tonliche Wirkung des Violinspiels ist weiterhin die Verwendung von leerer Saite und Flageolettönen wichtig*). Es ist dabei zu beachten, daß zur Zeit Spohrs der einheitlichere Bezug von drei Darm- und einer umsponnenen Saite die leere Saite nicht so hervortreten ließ, wie heute etwa Aluminium-D- oder gar stählerne E-Saite. Daß Spohr die leere Saite bei schnellen Tonfolgen aus technischen Gründen gebraucht, hat sich bei der Besprechung der Chromatik gezeigt, und ihr Vorkommen in den verschiedensten Passagenbindungen fällt deshalb nicht auf. Ist ihre Verwendung aus kompositorischen Gründen bei Doppelgriffen, wenn es der Umfang eines musikalischen Gedankens erfordert usf. ohne weiteres verständlich, so lassen sich anscheinend im übrigen für ihren Gebrauch keine festen Grundsätze finden. Sicher ist, daß sie oft besonders eigenartig wirken soll, etwa im Rondo alla Spagnuola des Quartetts op. 58, 1; doch zeigt an vielen anderen Stellen einerseits das Vermeiden, dann aber wieder die Anwendung gewisse Widersprüche. Ein besonderer Fall des Gebrauchs der leeren Saite findet sich bei der Variolage (Wechselspiel zwischen mehreren Saiten in höheren Lagen, wobei gegriffene und leere Saite abwechselnd berührt wird. Klassisches Beispiel in Bachs A-Moll-Konzert). In den Konzert-Passagen der Mannheimer, vor allem bei Eck, ist sie noch häufig anzutreffen; auch die Franzosen benutzten sie bisweilen. Bei Spohr spielt sie so gut wie keine Rolle; die einzige ausgeprägte, allerdings außerordentlich geschickte Verwendung bei langen Legatobindungen findet sich im Rondo des 10. Konzerts. (Eine ganz eigenartige Technik, die man ebenfalls zur Variolage rechnen kann, schrieb Boucher in seinem Konzert *„Mon Caprice en mi“* vor. Eine ganz einfache Melodie wird trotz sehr geringen Tonumfangs dauernd auf zwei Saiten gespielt, so daß oft der gleiche Ton

*) Das Zeichen 0 dafür ist eines der hauptsächlichsten unter den immer genauer eingetragenen Fingersatzangaben.

nacheinander auf zwei Saiten gebracht wird. Es entsteht dadurch tatsächlich eine höchst merkwürdige Bariolagewirkung (Bariolage = Buntscheckigkeit!).

Das Spiel mit Flageolettönen behandelt Spohr im 10. Abschnitt seiner Schule. Ihren Klang bezeichnet er als heller als den der natürlichen Töne und stellt grundsätzlich fest, daß die gute Schule nur solche gebrauche, die der Klangfarbe nach nicht zu sehr von den übrigen abweichen, das sind die natürlichen Flageolettöne: Oktave, Duodezime und Doppeloktave der jeweiligen Saite. Von dem Studium der künstlichen Flageolettöne rät er ausdrücklich ab und bezeichnet sie als untauglich, weil sie sich von dem natürlichen Ton des Instruments gänzlich unterscheiden. „Es heißt daher das edle Instrument herabwürdigen, wenn man ganze Melodien in solchen kindischen, fremdartigen Tönen spielt." Außerdem ginge der volle Ton darüber verloren, da das künstliche Flageolettspiel einen schwachen Bezug erfordere. Als Zeugen hierfür dienen ihm Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont u. a., „von denen auch nicht einer in Paganinis Weise flageolet gespielt hat". Über die Anwendung der natürlichen Flageolettöne sagt er, daß sie wegen ihrer helleren Klangfarbe geeignet seien zum Hervorheben der Schlußtöne aufsteigender Skalen oder gebrochener Akkorde, fügt aber später hinzu, daß sie wegen ihres nicht allzu unterschiedlichen Klanges von allen guten Geigern mit den festgegriffenen Tönen vermischt gebraucht worden seien. In seinen Werken benutzt er das Flageolettspiel denn auch ausgiebig; doch zeigen sich, ähnlich wie bei dem Gebrauch der leeren Saite in mancher Hinsicht Widersprüche. So kann in gewissen Fällen das Flageolett zur Erzeugung einer bestimmten virtuosen Wirkung oder eines eigentümlichen Timbres dienen. Dazu gehören Abschlußtöne von kurzen Figuren, die mit leichtem, aufwärts gleitendem Schwung erzeugt werden, oder in späteren Werken die Verbindung von mehreren Flageoletts hintereinander bei kurzen Motiven (z. B. Konzert 15, sehr reichlich in dem Baritonlied „Abendfeier" aus op. 154). Vergleiche auch den dauernden Gebrauch im Finale pastorale des Quintetts op. 106. Es mutet wie ein leises Zugeständnis an die neuere Zeit an, wenn man in diesen Werken einen weit häufigeren Gebrauch des Flageoletts beobachtet, ja sogar in einer kurzen Tonfolge der Fantasie op. 117 zwar etwas vorsichtig, aber tatsächlich künstliche Flageoletts verwendet findet. Andererseits wird oft ein Flageolett gleich einer festgegriffenen Note behandelt. Anscheinend empfand es Spohr nicht störend, wenn eine einzelne Flageolettnote etwa im Laufe eines Themas auftauchte. So wird zum Beispiel im 6. Konzert bei der Wiederholung des 2. Themas in der Tonika im Gegensatz zum ersten Vortrag ein Flageolett benutzt, weil es günstig liegt, und dadurch ein verschiedener Ausdruck erzeugt (vgl. auch Beispiel 4). Wir müssen annehmen, daß solche vereinzelte Flageolettöne in der älteren

Spielart nicht so auffallend wirkten wie heute, wo der weit stärkere Gebrauch des Vibratos ein Flageolett mehr hervortreten läßt. In dem gleichen Sinn ist das Flageolett als Vorschlag zu finden; auch verschiedener Tonstärken bis zum Fortissimo wird es für ausdrucksfähig gehalten.

Die Beeinflussung des Violintons durch das Vibrato müssen wir uns, wie schon angedeutet, zu Spohrs Zeiten anders vorstellen, als es heute der Fall ist. Im ganzen genommen, wirkte es sicher wegen der sparsamen Verwendung zum Hervorheben bestimmter Noten, zum Steigern des Ausdrucks und anderen Abtönungen viel eindringlicher und erregte die Aufmerksamkeit des Hörers in stärkerem Maße. Wahrscheinlich ist ein Grund für den häufigeren Gebrauch des Vibratos in der neueren Zeit zu einem Teil dem Anwachsen der Orchesterbesetzung und Instrumentation, sowie der Vergrößerung der Konzertsäle zuzuschreiben, weswegen mit Hilfe des Vibratos nach größerer Tragfähigkeit der Geige gestrebt wird. Aus dem gleichen Grund ging auch die Anwendung des „Klopfens" verloren, das — wir erinnern uns, daß es Spohr lediglich zur Belebung der Flageolett-töne angewandt haben wollte — nur im kleinen Kreise das Spiel wirksam beeinflussen konnte.

Aus Spohrs künstlerischer Anschauung erklärt es sich ferner, daß er das Flautato*), das nicht nur Woldemar *(„L'ombre de Tartini")* und Cartier (Duos op. 9), sondern auch ein Rode gelegentlich vorschrieb (im Rondo des 11. Konzerts und in den Auszierungen zu dem Air varié op. 10 für den Schüler Rietz), ebenso wenig anwandte, wie in der Solo- und Kammermusik den Dämpfer. Die Wirkungen, die diese Mittel hervorbringen, mußten ihm ähnlich gekünstelt und damit verwerflich erscheinen wie die künstlichen Flageolettöne.

Die Stimmung der Violine in Quinten bedingt, daß gewisse Tonarten (in deren Leiter leere Saiten benutzt werden können) besonders klangschön wirken. Spohrs Violinkompositionen stehen als die eines echten Geigers vorwiegend in solchen Tonarten; doch der klangliche Gesamteindruck ist durchaus anders als in den Werken älterer Geiger, etwa Rodes. Zwar läßt Spohr in der Stimmführung nie die geigerischen Ausdrucksmöglichkeiten außer acht, aber die Neigung zum starken Modulieren und zu reicher Chromatik verleihen nicht nur den Kammermusik- oder Orchesterwerken, sondern auch den Solokompositionen eigene Züge. Es macht sich bei Spohr die romantische Vorliebe für weiche Klangfärbung nicht nur im häufigen Moll, sondern auch in dem Aufsuchen entfernter, etwa auf der Violine dunkler klingender B-Tonarten bemerkbar. — Daß er sehr wohl die klangliche Be-

*) *„una voce appannata, e dolce, che a molti piace, ma torno a dire, non se ne abusi"* (Galeazzi).

deutung der Tonarten erkannte, zeigen seine Kompositionen für Harfe und Violine aus dem ersten Jahrzehnt seines Schaffens. Ähnlich wie es Paganini in seinem D-Dur-Konzert getan hat, schrieb Spohr Harfe und Violine in verschiedenen Tonarten, das heißt in verschiedener Stimmung. Er erreichte dadurch, daß die Harfe sich in den günstigen Tonarten Es und As, die Violine aber in dem helleren D und G bewegte.

Schließlich ist noch des Einflusses zu gedenken, den das Instrument auf den Ton eines Geigers ausüben kann. Spohr hat selbst mit treffenden Worten über diese bedeutungsvollen Rückwirkungen in der Selbstbiographie (I, 260) gesprochen. Er hatte durch Versuche mit Stimme und Steg seiner Geige einen besseren Klang auf der E-Saite gegeben. „Diese Veränderung des Instruments", fährt er fort, „ist nicht ohne Einfluß auf den Stil der neuen Violinkompositionen, sowie auf meine Vortragsweise geblieben! So gewiß ist es, daß das Instrument auf die Methode des Spielers in gleicher Weise Einfluß übt, wie die Stimme auf die des Sängers. Indem man sich bemüht, die Schwäche des Instrumentes zu verdecken und seine Vorzüge hervorzuheben, wird man vorzugsweise das ausführen, was das Instrument am leichtesten hergibt, und so wird sich die ganze Spielweise nach und nach der Eigentümlichkeit des Instrumentes unterordnen und anpassen. Man kann daher aus den Kompositionen eines Virtuosen nicht bloß die Eigenheiten seines Spieles, sondern auch die seines Instrumentes erkennen". Diese feinen Zusammenhänge offenbaren sich allerdings wohl in der Hauptsache nur dem Spieler selbst, und besonders der mit der Geige nicht Vertraute wird nur bis zu einem gewissen Grad Verständnis dafür aufbringen können. Außer der erwähnten Verbesserung des Tones durch Veränderung der Stellung von Stimme und Steg*) lesen wir 1820 in der Allgem. Mus. Zeitung, daß Spohr gefunden habe, die Geige klinge heller, wenn der Saitenhalter eine solche Länge besitze, daß die Saiten zwischen ihm und dem Steg in der Stimmung des'' as'' es'' b''' ständen. Der Besaitung und ihrer Einwirkung auf den Ton des Instruments widmet Spohr in der Schule eine eingehende Behandlung. Wesentlich ist seine Ansicht, man müsse das Instrument stark beziehen. Dies scheint der Spohrschen Auffassung vom Violinton entsprochen und — erinnern wir uns mancher Kritiken — sein Spiel in klanglicher Hinsicht gekennzeichnet zu haben (Gegensatz zu Paganini).

Spohrs Wirken fällt in die Zeit, in der sich die Vorzüge des italienischen Geigenbaues endgültig überall durchzusetzen beginnen. Es ist nicht verwunderlich, wenn alle großen Virtuosen schon damals italienische Meisterinstrumente spielten. Mit ihrem Namen blieben viele Geigen Stradivaris, Guarneris und anderer bis auf den heutigen Tag verbunden. Auch Spohr zog
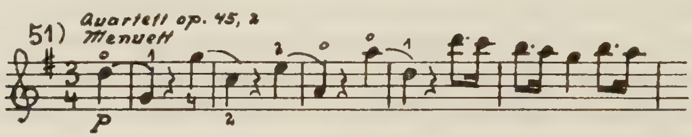
*) Dies empfiehlt übrigens schon L. Mozart zu erproben.

italienische Geigen der großen Meister immer vor. In der Schule schreibt er, daß sie gute Ansprache und Ausgeglichenheit mit schönem Klang am vollkommensten vereinigten. Der Schmerz über den Verlust seiner Guarneri, die er 1803 eingetauscht hatte und deren Ton er in der Selbstbiographie begeistert beschrieben hat, läßt verstehen, wie verwachsen er mit seinem Instrument war. „So aber ohne Geige, mußte ich nicht nur meine Reise aufgeben, sondern auch gewissermaßen mein Studium ganz von vorn wieder anfangen." In den folgenden Jahren benutzte er eine italienische, später eine deutsche Geige von Buchstetter. Eine von diesen muß es gewesen sein, die dem Prager Kritiker der Allgem. Mus. Zeitung so wenig gefiel, daß er schrieb: „. . . haben wir dennoch volle Ursache, mit der Violin des Hrn. Sp. unzufrieden zu sein, und sie eines so vorzüglichen Künstlers unwert zu erklären, da sie, trotz aller Anstrengung, nie einen so schmelzenden und gerundeten Ton hervorgab, als dieser Künstler ohnstreitig auf einem besseren Instrument hervorzubringen vermöchte. Es schien, als hätte Hr. Sp. dies früher schon selbst gefühlt und suchte daher den mindern Gehalt seines Instruments durch Stärke der Saiten einigermaßen zu ersetzen: aber es ist jedem Kenner der Tonkunst bekannt, welche Gefahr man dann schon bei mittelmäßig schnellen Passagen läuft, statt des vollen Tones ein Schwirren oder Pfeifen hervorzubringen". 1816 tauschte er die italienische Geige gegen eine von N. Lupot ein, dem vorzüglichen Nachahmer Stradivaris. Daß der volle, kräftige Ton, den dieses Instrument gehabt haben soll, Spohr mächtig anzog, ist nur zu verständlich. Mit ihm hat er die großen Theater von Mailand und Neapel ausgefüllt. Namentlich die unteren Saiten müssen herrlich geklungen haben; ist doch für diese Geige die Gesangsszene geschrieben, deren hohe Stellen auf G- und D-Saite ein ideales Instrument verlangen. Seit 1822 spielte Spohr die Violine der aus Mozarts Leben bekannten Geigerin Regina Strinasacchi, die er als Madame Schlick schon in Gotha kennengelernt hatte. Diese Geige gehörte ihm bis zu seinem Tode und kam dann in den Besitz seines Schülers Kömpel. Heute befindet sie sich als Eigentum des Staates Thüringen in den Händen von Prof. R. Reitz, Weimar, der dem Verfasser liebenswürdige Auskunft erteilte. Darnach zeichnet sich das Instrument durch großen, weichen, silberhellen Ton aus und besitzt große Tragkraft. Ob es sich um eine Stradivari handelt, wie es der Zettel besagt, ist nicht erwiesen. Nach Moser (Handschrift der Geschichte des Violinspiels in der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin) schätzte der Leipziger Geigenbauer W. H. Hammig 1861 und 1865 die Geige Kömpels, unter der man sich sicher die Spohrgeige vorzustellen hat, als eine Klotzgeige ein. Eine neuere Begutachtung will sie Laurentius Guadagnini zuschreiben*).

*) Vgl. hierzu Schletterer „Spohrs Geige" in „Vom Fels zum Meer" 1883, 2. Bd.

Für die Technik der linken Hand ist, wie aus dem Bisherigen schon hervorgeht, in künstlerischer Hinsicht gleichfalls die tonliche Beeinflussung das Ausschlaggebende. Die Bedeutung des Unacordaspiels für die Klangfarbe und der verschiedenen Gleittechniken für die Ausdrucksgestaltung ist bereits erwähnt worden. Wie der Fingersatz dadurch ein ganz bestimmtes Gepräge erhält, so ist auch ein Einfluß auf die Melodiegestaltung nicht zu verkennen. Die lyrische, gesangsmäßige Führung der Melodielinie unterstützt von sich aus die Anwendung den Vortrag charakterisierender Fingersatztechniken. Wie andererseits die Spieltechnik z. B. das Gleiten bei der Erfindung die Fantasie lenkte, das zeigt sich bei Spohr auf Schritt und Tritt, besonders deutlich bei Motiven, die größere Intervallschritte enthalten. Für den Geiger ergibt sich dann ohne weiteres, daß der Komponist beim Niederschreiben an einen Lagenwechsel mit Gleitfingersatz gedacht hat. So ist es im Beispiel 2, das große Ähnlichkeit mit dem Anfang der Gesangsszene aufweist, zu erkennen, ebenso im Beispiel 5. Auch gehört hierher das bekannte musikalische „Spohr" des Quartetts op. 29, 1. Vor allem augenfällig wirkt diese Spiel- und Schreibweise bei wiederholter Anwendung solcher Motive wie im Menuett des Quartetts op. 45, 2.

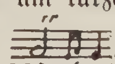
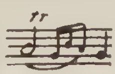
51)



Diese Gleitmotivik, wie man es nennen kann, ist zwar ein Kennzeichen der neuen Spielart überhaupt, scheint aber Spohrs Natur besonders entsprochen zu haben. Daß trotz der häufigen Verwendung des Gleitens bei ihm auf einen wirklich künstlerischen, feinfühligen Gebrauch zu schließen ist, darauf wurde schon früher hingewiesen.

Zur Belebung der Melodie und zur Erhöhung des Ausdrucks dienen, wie Spohr im 13. Abschnitt seiner Schule schreibt, die Verzierungen. Während Spohrs Wirken vollzieht sich an ihnen ein merklicher Wandel. Das freie, improvisierte Verzieren wird allmählich fallen gelassen. Um einen Begriff von dessen mehr oder weniger ausgeprägter Verwendung bei den Geigern am Anfang des vorigen Jahrhunderts zu bekommen, braucht man nur die Konzertnachrichten der Musikzeitungen durchzusehen, wo noch häufig der persönliche Geschmack im Verzieren bewertet wird. Praktische Beispiele bieten außer manchen Schulen (so Alday *[père]*, vor allem wichtig Baillot (1834), der neben den Verzierungen Corellis und Tartinis ausführlich deren Bedeutung bei Viotti, Rode und Kreutzer bespricht), etwa die von

David mitgeteilten Auszierungen Rodes*) oder die Bearbeitung Viottischer Duette op. 29 und 30 zu Sonaten für Violine und Baß. In Spohrs ausgeprägter künstlerischer Auffassung lag es ganz sicher begründet, daß er nicht mit dieser älteren Spielpraxis rechnete. Ähnlich wie er durch genaue Bezeichnungen seine Absichten festlegen wollte, mußte er Veränderungen und Zutaten ablehnen. Zumal in späteren Jahren war diese Einstellung bei ihm deutlich ausgeprägt. Wahrscheinlich war es zum Teil nur ein Zugeständnis an den Geschmack der Hörer, wenn er als Konzertmeister des Theaters an der Wien in einem Ballett reiche Verzierungen einflocht. In den nächsten Jahren urteilte er wenigstens mehrfach abfällig darüber, so bei der Geigerin Paravicini und bei Boucher. Bekannt sind auch seine Klagen über das eigenmächtige Verzieren der italienischen Orchestermusiker. In der Schule entscheidet Spohr denn auch dahin, daß der Komponist die nötigen Verzierungen selbst vorschreibe.

Bei der Behandlung der Verzierungen wird der Triller besonders eingehend besprochen. Die technischen Anweisungen brauchen hier nicht berücksichtigt zu werden, haben sich doch darüber die Ansichten seither nicht geändert. Erwähnenswert ist vielleicht der Rat, Halbtontriller nicht so rasch zu schlagen als Ganztontriller, da „das Ohr den schnellen Wechsel mit dem nächsten Intervall nicht so leicht fassen kann, wie den mit dem entfernteren". Den überlegten Gebrauch des Trillers beweisen die Anleitungen, je nach dem Tempo des Satzes die Schnelligkeit der Trillerschläge abzustufen. Auch die Steigerung und Minderung der Geschwindigkeit beim Krescendo und Dekrescendo müssen wir uns von Spohr angewandt denken. Bis auf die Fälle, wo es anders vorgeschrieben wird, beginnt der Triller mit der Hauptnote und wird, außer wenn es sich um kurze Triller oder Trillerketten handelt, mit Nachschlägen versehen: , bei Kadenz- oder Schlußtrillern auch . Neben dem Pralltriller und dem Mordent ( und ), deren Ausführung gleich der heutigen ist, geht Spohr noch auf die Vorschläge ein. Für den langen Vorschlag gilt die Regel, daß er vor einer Note, die sich in zwei Teile zerlegen läßt, deren halben, bei punktierten Noten den ursprünglichen Wert der Note erhält. Findet sich der kurze Vorschlag bei Spohr noch lange Zeit durch kleingedruckte , ,  angedeutet, so wird in späteren Jahren unser heutiges  Zeichen verwendet. In der Schule weist er Seite 171 besonders auf den Vorteil einer deutlichen Kennzeichnung des kurzen Vorschlags durch einen Querstrich hin ().

*) Erwähnenswert ist an einer Stelle in Rodes Quartett op. 24 der Vermerk *„senza ornamento"!*

Die Anwendung des Trillers und Vorschlags im Passagenspiel entspricht bei Spohr ganz dem Zeitstil, wie er sich vor allem unter französischem Einfluß gebildet hatte. Weit wichtiger ist seine Auszierung der langsamen, kantablen Sätze. Nicht allein der häufige Gebrauch des Mordents und des Trillers, sondern vor allem die ausgeschriebene, außerordentlich belebte Melodielinie gab ihnen ihr besonderes Gepräge. Alle die Ausdrucksmittel, die bestimmte künstlerische Wirkungen ermöglichen, alle Arten von Gleittechnik, mannigfaltigstes Figurenwerk, das die Anwendung besonderer Bogentechniken erlaubt, sind hier in Verbindung mit den feststehenden Verzierungen zu finden. Außer in den langsamen Konzertsätzen zeigt sich das hauptsächlich in den brillanten Quartetten.

Mit Spohrs Ansicht über das Verzieren hängt auch die Bedeutung der Kadenz bei ihm zusammen. Auch bei ihr verwarf er eine Stegreiferfindung im Augenblick des künstlerischen Nachschaffens; das beweist uns bereits eine Tagebucheintragung der Petersburger Reise. Er schrieb nämlich von Tietz: „In allen drei Sätzen brachte er nach alter Weise Kadenzen an, und zwar improvisierte, die an sich sehr hübsch, beim zweiten Mal aber ganz verschieden lauteten". Die Kadenz selbst ist bei Spohr zwar die Gelegenheit zur Anwendung besonderer technischer Fertigkeiten, doch nie in der Weise, daß sie ein Kunstwerk im Kunstwerk darstellt. Dafür spricht sowohl, daß keine bewußte, thematische Verarbeitung von Einfällen des Konzerts stattfindet, als ihr geringer Umfang. (Kadenzen zum Beethovenkonzert in späterer Handschrift der Kasseler Landesbibliothek zeigen dasselbe Bild.) Frei erfundene Doppelgriffgänge und Passagen sowie Arpeggien bilden ihren Hauptbestandteil. Am bekanntesten ist die Kadenz der Gesangsszene. An ihr ist als Kennzeichen der Spohrschen Kadenzen die enge Verbindung mit dem Werk an sich zu erkennen; das Orchester greift vor dem Schlußtriller bereits wieder ein. Dieses Zusammengehen von Sologeige und Orchester zeigt sich besonders deutlich im 5. Konzert in der Kadenz des Rondos, wo sich Solobläser reizvoll unter die Arpeggien der Violine mischen.

Versucht man nach der bisherigen Darstellung der spieltechnischen und künstlerischen Ausdrucksmittel ein umfassendes Bild des Geigers Spohr zu entwerfen, so ergibt sich der Eindruck des romantischen Künstlers. Der gleiche Geist, der sich in seinen Kompositionen durch Bevorzugung des Gefühlshaften, Steigerung des subjektiven Ausdrucks, schroffen Stimmungswechsel ausspricht, muß auch sein Spiel erfüllt haben. Hier ist auf die Wechselwirkung hinzuweisen, die beim Geiger-Komponisten zwischen Werk und Spiel bestehen muß, so daß sich eine ästhetische Beurteilung des einen

nicht durchführen läßt, ohne auf das andere Bezug zu nehmen. Zwei Eigenheiten des Musikempfindens im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts kamen in ihm zur Geltung, einmal das Vorherrschen des Gefühlsbetonten, Sentimentalen, das vielleicht ein Nachklang aus der empfindsamen Zeit ist, andererseits das Zunehmen des virtuosen Geistes. Nicht nur in der Jugend, wo die Freude am Besiegen von technischen Schwierigkeiten verständlich erscheint, sondern bis in sein Alter hat Spohr in meisterhafter Weise sein Instrument beherrscht und in seinen Werken zur Geltung gebracht; aber der persönliche Ausdruck, das Seelische war es, was sein Spiel besonders auszeichnete. In welcher Richtung der Ausdrucksbereich des Spohrschen Schaffens lag, wurde von manchem seiner Zeitgenossen klar erkannt. So heißt es in der Allgemeinen Mus. Zeitung 1808 über das 4. Konzert op. 10: „. . . seine Kompositionen haben . . . sämtlich den Charakter eines geistreichen aber gemäßigten Ernstes und einer angenehmen, bald mehr düstern, bald mehr sanften Schwermut. Will man das romantisch nennen, so hat Rec. nichts dagegen. . . . kurz, die Manier, deren sich Hr. Sp. in seinen für die obligate Violin geschriebenen Werken bedient, ist . . . ganz vorzüglich dazu geeignet, eine bis auf ihre kleinsten Teile ausgezeichnete Entfaltung einer nicht sehr weit ausgreifenden Reihe edler und wohlgeordneter Empfindungen dem Geist des Zuhörers vollkommen deutlich und klar vorüberzuführen". Ebenso treffend, wenn auch härter, spricht Ferd. Hand von Spohr in dem Kapitel über das Sentimentale seiner „Ästhetik der Tonkunst". Bezeichnet er zunächst als Mittel für sentimentale Darstellung „die gebundenen Übergänge und die Verschmelzungen chromatischer Tonfolgen, alle dynamisch gültigen Mittel, wie sie sich in der Verstärkung und Abschwächung des Tons, im Akzent, in Verschmelzung des Vortrags vorfinden, . . . um die Ahndungen auszusprechen und anzuregen, welche in scharf abgegrenzten Formen nicht Raum finden", so führt er als „Repräsentanten der gesamten Gattung" Spohr an. „Er ist ein sentimentaler und romantischer Künstler, und alle Tugenden und alle Mängel . . . tragen diesen Charakter an sich . . . dies alles tut sich kund in der Innigkeit oder Intensität des Gefühls, welches einen solchen Grad von Weichheit besitzt, daß es wohl manchem . . . selbst lästig werden kann." Es befremdet nicht, daß man diese Wesenszüge seiner Kompositionen auch in seinem Spiel wiederfindet. Das scheint allerdings der Vorstellung zu widersprechen, wie sie sich von Spohrs großzügigem, männlichem Spiel der Nachwelt erhalten hat. Der liegende Bogen, der große Ton und die Ablehnung gewisser virtuoser Fertigkeiten mußte bei vielen Hörern diesen Eindruck hervorrufen. Vor allem der französischen Schule gegenüber konnte dies auffallen. Eine Pariser Kritik riet denn auch Spohr „eine Zeitlang hierzubleiben, um von Baillot das Feuer und von Lafont die Grazie zu erlernen und seinen

Landsleuten dann mitzuteilen" (Brief Spohrs an Wilhelm Speyer vom 16. Januar 1821). Selbstverständlich vereinigte Spohr in seinem Spiel beide Wesenszüge, nur hatte, namentlich in seinen späteren Jahren, das weiche, empfindsame Element das Übergewicht. Darin dürfen wir jedoch keinen Mangel erblicken, es ist vielmehr eine Gefühlseinstellung, wie sie ähnlich in der romantischen Dichtung und Malerei zum Ausdruck kommt. Nach dieser Seite wirkten sich in der Mehrzahl die technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel aus, die sich als kennzeichnend für Spohrs Violinstil erwiesen haben. Die Grundlage hierfür bietet die gesangsmäßige Melodieführung, deren Ausbildung im neuen Violinstil bereits angedeutet worden ist. Ist die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme hierbei das Vorbild, so ist es selbstverständlich, daß das Instrument deren Begrenzung nicht unterworfen ist. In der kantablen Spielart Spohrs offenbarten sich vielmehr alle Möglichkeiten instrumentalen Singens und kam seine Empfindung am vollkommensten zum Ausdruck. Es überrascht deshalb nicht, wenn er auch in seinen Gesangskompositionen den Geiger oft nicht verleugnen kann. Außer in der Art der Melodiebildung spricht sich der vorwiegend weiche, sentimentale Charakter von Spohrs Spielweise in der außerordentlich feinfühligen Ausdrucksbelebung, in gewissen schwärmerischen, lyrischen Affekten und unbegrenztem dynamischem Reichtum aus und wird unterstützt durch die Anwendung mancher technischen Mittel, die besonders dem Streichinstrument eigen sind, wie Vibrato, Gleiten und in bewegterer Tonfolge weiches Stakkato und „Lüften" des Bogens.

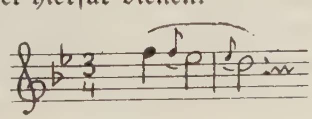
Noch ist ergänzend zu bemerken, daß das Doppelgriffspiel von Spohr vorwiegend in der gleichen Weise behandelt wird. Wir finden es bei ihm nicht wie in manchen Etüden der zeitgenössischen Franzosen und Italiener zu polyphoner Stimmführung, zu mehrstimmigen Akkordfolgen, sondern hauptsächlich in gesangsmäßiger Weise verwendet, vor allem in den Duos. Alle Ausdrucksmittel des kantablen Spiels können dabei angewendet werden.

Wurden alle Instrumente der gesangsmäßigen Behandlung unterworfen, so ist es unzweifelhaft, daß dabei vor allem auf die Spielweise der Streichinstrumente und unter ihnen besonders der Violine Geist wie bestimmte Techniken eingewirkt haben, die dem Kunstgesang, dem Bel canto entstammten. Es bedarf nicht erst überlieferter Erzählungen von der Beeinflussung mancher Spieler durch Sänger oder Sängerinnen, um das zu beweisen, sondern neben der Betonung der Verwandtschaft von Gesang und Instrument in den Schulen zeigt dies vor allem die Schreibweise der Geiger selbst. Die Allherrschaft dieses Gesangsstiles könnte wohl sogar zum Teil die gemeinsame Entwicklungslinie des Violinspiels gegen 1800 mit erklären, die zwar örtlich verschieden und zeitlich nicht gleichmäßig verläuft, aber doch

nicht zu verkennen ist. Zumindest sind die Voraussetzungen dazu die gleichen oder ähnliche wie beim Gesang.

Überschauen wir, welche Techniken in der Entwicklung des Violinspiels gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts für die gesangsmäßige Spielart im ersten Teil als bezeichnend erkannt wurden, so kommt die Beziehung zum Gesang deutlich zum Bewußtsein. Die reiche dynamische Differenzierung, die die vollkommene Entwickelung der Bogentechnik zur Folge hatte, ist anscheinend das Wichtigste. So war es eine der Haupteigentümlichkeiten der Opera seria, lang gehaltene Töne durch Krescendo und Diminuendo zu beleben. Diese „*Messa di voce*“ auf ihrem Instrument nachzuahmen, wurde, wie schon erwähnt, für die Geiger zu einer der grundlegenden Übungen des rechten Armes. Gerade in Spohrs Spiel war das Vermögen reicher dynamischer Abstufung von großer Wichtigkeit. Bietet das Instrument auch teilweise andere Anwendungsmöglichkeiten als die menschliche Stimme, so zeigen gerade die für Spohrs Kantabilität besonders bezeichnenden Anfangsbildungen mit Krescendo, wie sie sich in der Gesangsszene oder in *Introduction et Rondo* op. 46 (Beispiel 2) finden, ohne weiteres die direkte Anlehnung an die Vokalmusik. Ein Blick in die italienische Opernliteratur macht dies sofort klar. Aus Mancinis *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774, wissen wir nämlich, daß besonders bei Arienanfängen und bei Fermaten die *Messa di voce* gebraucht wurde.

Von großer Bedeutung für die Technik der linken Hand wurde ferner der Einfluß des „*Portamento di voce*“. Vor allem der italienischen Gesangsschule war es eigen, und seine Nachahmung durch Gleittechnik fanden wir gleichfalls bei den Italienern oder wenigstens in Zusammenhang mit ihnen erwähnt (s. o. Galeazzi, Campagnoli, Nardinis Schüler Mestrino, Lolli). Zwar war dies dem Geiger nichts Neues, doch rückte die Ausbreitung des italienischen Kunstgesanges es auch für ihn in die vorderste Reihe der künstlerischen Ausdrucksmittel. Ebenso wie im Gesang entartete es leicht über die Vorschrift der strengen Schule hinaus, nach der es zunächst nur das innige lückenlose Aneinanderfügen der Töne bewirken sollte, zum übertriebenen Schleifen, zum Heulen. Auch beim Gleiten liegt für das Instrumentenspiel eine Erweiterung der vokalen Portamentotechnik nahe. Wie ähnlich trotzdem instrumentale und stimmliche Melodiegestaltung durch das Gleiten beeinflußt werden kann, zeigt sich auf Schritt und Tritt, namentlich bei Spohr. Auch das Ablösen ist eine Technik des Bel canto. Ein Takt aus einem Solfeggio Porporas (mitgeteilt in der *Ecole de chant du conservatoire)* mag als Beispiel hierfür dienen:



Hauptsächlich kommt es vor in absteigenden Triolen- oder Achtelfiguren, wie sie überaus häufig in der Gesangsmusik anzutreffen sind und zu den gebräuchlichsten Manieren der Geiger gehören (s. S. 63).

Wie unschwer zu erkennen ist, entstammt die Gleitmotivik — für Spohrs Schreibweise von großer Bedeutung — ebenfalls dem Vokalstil.

Es verspräche wohl keinen Erfolg, wollte man versuchen, nachzuspüren, ob persönliche Berührung mit italienischer Musik oder mit italienischen Gesangskünstlern Spohr den Weg zu seinem bestimmten Kantabilestil gewiesen hat. Man könnte an das Musizieren mit Rosa Alberghi, an Eindrücke italienischer Musik, etwa Opernaufführungen in Dresden, denken. Daß ihm auch italienische Violinkompositionen bekannt waren, ist selbstverständlich. Das eigentlich Bestimmende war sicherlich der allgemeine Zeitgeist, der, wie das Beispiel vieler anderer Geiger zeigt, sich überall in gleicher Weise geltend macht, in Spohr aber besonders stark und doch auf ganz eigene, persönliche Art sich kund gibt.

Neben Spohrs künstlerischem Wesen bestimmten auch seine allgemein menschlichen Eigenschaften, wie sie uns vertraut sind, sein Spiel. Wir kennen ihn als einen aufrechten, ehrlichen, ernsten Mann, dessen vornehmes, verschlossenes Wesen eine kindlich-naive Seele verbarg. Dem Ernst und der Gediegenheit seines Charakters, der bisweilen sogar einen leisen pedantischen Zug aufweisen konnte, entspricht die hohe Auffassung, die er von seiner Kunst hatte. Daraus erklärt es sich, daß er allem ausgesprochenen Virtuosentum fremd gegenüberstand und mit seiner schlichten, vor allem auf inneren Wert gerichteten Spielweise namentlich der jüngeren französischen Schule unverständlich blieb, die auf ein dem Deutschen leicht äußerlich erscheinendes Spiel mit feinster Differenzierung der Vortragsmittel bedacht war, wie es deutlich in Baillots *L'art du violon* zum Ausdruck kommt. In diesen Zügen und in seiner Innigkeit, seiner Gemütstiefe offenbart sich sein echt deutsches Wesen. Dies muß auch von seinen Zeitgenossen empfunden worden sein und ihm in der Zeit der nationalen Erhebung Deutschlands den Weg zu seinen großen Erfolgen erleichtert haben.

Es scheint, als ob die Frage der Schulzugehörigkeit bisher in der Geschichte des Violinspiels viel mehr im Hinblick auf die Zusammenhänge von Lehrer und Schüler als nach stilistischen Beziehungen beantwortet worden ist. Berücksichtigt man den dauernden geistigen Umwandlungsprozeß, sowie die verschiedenen Rassen- und Stammeseigenschaften, von denen auch der Geiger abhängig ist, so können namentlich über Generationen hinwegreichende Schulverbindungen nicht viel besagen. Gerade für Spohr trifft dies zu. In gewisser Hinsicht gehört er als Schüler Ecks zur Mannheimer Schule und stellt in seiner überragenden Bedeutung gleichsam die Krönung dieser Schule dar, wie Moser schreibt; sein Spiel muß aber, soweit wir uns

heute eine Vorstellung davon machen können, von einem ganz anderen Geist erfüllt gewesen sein, als ihn die Mannheimer Schule vertrat.

Über die Anfänge von Spohrs künstlerischer Ausbildung wird sich nie klarer Aufschluß geben lassen. Höchst wahrscheinlich wurde er zunächst im Geist der norddeutschen Schule unterrichtet. Soviel ist aber sicher, daß er namentlich von Maucourt eine sehr gute technische Grundlage erhalten hat. Dafür spricht seine überaus schnelle Vervollkommnung bei Eck. Der künstlerische Einfluß Maucourts, von dem die örtliche Kritik, sowie Gerber und Schilling sehr anerkennend sprechen, ist schwer zu ermessen. Zeigt er sich in seinem A-Dur-Konzert op. 3 noch vorwiegend als Vertreter der alten Spielweise, so läßt doch sein Trio brillant für Violine, Viola und Violoncello, das 1812/13 geschrieben ist, erkennen, daß er mit dem neuen Geist in mancher Beziehung sehr wohl Schritt halten konnte.

Mit dem eigentlichen neuen Violinstil wurde Spohr erst durch Franz Eck bekannt, der Angehöriger der jüngeren Mannheimer Schule ist, aber sich unzweifelhaft, namentlich auf seinen Reisen, die ihn auch nach Paris führten, mit der neuen Spielweise vertraut gemacht hatte. Spohrs Bericht, daß Eck vor allem an seiner Bogentechnik auszusetzen gehabt habe, sowie seine Bewunderung des Eckschen Spieles hinsichtlich der Dynamik und des Ausdrucks dürften das beweisen. Zum Unterricht dienten französische Konzerte; ferner wissen wir aus der Selbstbiographie, daß Spohr die Kompositionen Friedrich Ecks kennen lernte. Die Konzertante für zwei Violinen spielte er mit Eck in Petersburg in einem Privatkonzert, mit Markmann 1804 in Braunschweig und mit Fesca in Magdeburg. Die bisher wenig beachteten Konzerte Friedrich Ecks gehören wirklich, wie Moser meint, zu den Verbindungsgliedern zwischen Franzosen und Deutschen, doch die etwas altväterliche geistige Haltung, die Freude an intimeren Wirkungen, die sich auch in der Komposition ausspricht, weisen ganz deutlich auf die deutsche Abstammung. Diese Eigenheiten scheinen, soweit es sich auch nach den Kompositionen Cannabichs und Fränzls*) verfolgen läßt, noch lange für die jüngeren Mannheimer bezeichnend gewesen zu sein, spricht doch noch 1820 Poißl in der Wiener Allgem. Mus. Zeitung von dem „Hang zum Lieblichen und Angenehmen" und der „Kälte gegen das Große, Erhabene", die die Münchner Kapelle kennzeichneten. Die technischen Anforderungen

---

*) Von Fränzl schrieb Spohr selbst 1815, als dieser sein Konzert mit Janitscharenmusik spielte: „Die Komposition ist in dem süßlich-faden Geschmack der Pleyelschen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Ebenso veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt." In der Allg. Mus. Zeitung 1802 wird Fränzls Spiel als stiller und ruhiger als das Ecksche bezeichnet. Schmeichelnde Verzierungen, das Adagio fast im Nardinistil.

sind etwa die gleichen wie in den frühen Konzerten Viottis. Nach Spohrs Zeugnis war Friedrich Eck zu Anfang des Jahrhunderts nach Viotti der berühmteste Geiger. Eine Kritik der Allgem. Mus. Zeitung 1802 rühmt sein großes und edles Spiel und stellt ihn weit über seinen Bruder Franz. Da man sich aus Mangel an Quellen kein deutliches Bild von Franz Ecks Spiel machen kann, sind wir auf die Vermutung angewiesen, daß es ähnlich dem seines Bruders, wenn auch nicht so vollkommen war.

Die große Offenbarung, die die Bekanntschaft mit Rodes Spiel für Spohr bedeutete, beweist, wie sehr sich dessen künstlerische Eigenschaften von denen Ecks unterschieden haben müssen. Gleichzeitig läßt aber die Tatsache, daß Spohr in der Folgezeit zu einem genauen Nachahmer Rodes wurde, darauf schließen, daß hier verwandte Naturen zusammentrafen. Wirklich scheint der Charakter Rodes und Spohrs vielfach gemeinsame Züge getragen zu haben. Berichte der Allgem. Mus. Zeitung 1800 und 1803 heben an Rode die Viottische Manier hervor, doch kennzeichne ihn im Gegensatz zu dessen urwüchsiger Kraft mehr Milde und feineres Gefühl. Ähnlich urteilt auch Reichardt (Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben 1802/03): „Er hat sich seines Lehrers Viotti originelle Spielart ganz angeeignet, und verbindet damit, besonders im Adagio, und am angenehmsten im Vortrag der Romanze, etwas lieblich Naives, das seinen eignen zarten Sinn und Charakter wohl ausdrückt". Wenn 1804 dem Frankfurter Geiger Hofmann die besonders gelungene Nachahmung Rodes im Adagio nachgesagt wird (Allgem. Mus. Zeitung 1804), so deutet das ebenfalls darauf, daß hierin sich Rodes Eigenart am deutlichsten aussprach. Bezeichnend ist aber vor allem noch eine Stelle bei Spohr (Selbstbiographie II, 45), wo er die Sängerin Grassini*) erwähnt, „welcher Rode durch Nachahmen ihres Gesangs das ihm Eigentümliche seiner Spielart, was von der Viottischen Schule abweicht, zu danken haben soll". Rückschlüsse von den Rollen der Grassini auf Rodes Spiel sind im Einzelnen wohl kaum möglich, da gerade hier durch das Notenbild unausdrückbare Vortragseigenheiten bestimmend gewesen sein mögen. Allerdings zeigt eine Oper wie Cimarosas „Horatier und Curiatier", in der die Grassini debütierte, neben bestrickendstem Bel canto starke dramatische Züge, die alle Möglichkeiten stimmlichen Ausdrucks zulassen und sehr wohl auf den instrumentalen Vortrag Einfluß üben konnten. Die Meisterschaft in der gefühlvollen, gesangsmäßigen Spielart wird uns auch heute noch an Rodes Kompositionen verständlich. Bei der Behandlung der Technik wurde bereits auf Eigentümlichkeiten hinge-

---

*) Giuseppa Grassini 1775—1850. Kontraaltistin, ab 1794 an oberital. Bühnen, seit 1800 in Paris und zeitweilig in London. Vergl. die biographischen Notizen bei Gerber, Fétis und Grove.

wiesen, die sowohl Rodes als auch Spohrs Spielweise auszeichneten. Auch sie dienen vorwiegend dem kantablen Spiel. Wie groß die Spohrsche Abhängigkeit von seinem Vorbild in der Zeit der ersten Konzertreisen war, beweisen Kritiken aus Leipzig, Berlin und anderen Städten, die ohne weiteres die Rodesche Manier an ihm erkannten. Reichardt bezeichnet in der Berlin. Mus. Zeitung 1805 als Merkmale dieser Eigenart das Gleiten, sowie das Unacordaspiel. Daß Spohr mit dieser Anlehnung keineswegs allein stand, zeigen Kritiken der Zeit, die an manch anderem Spieler mit Rode verwandte Züge zu erkennen glaubten. Auch F. Moser urteilte 1831: „*. . . on s'efforcait de jouer à la Rode; on y reussissait plus ou moins; les uns se bornaient à une imitation servile, les autres parvenaient, à saisir en partie l'esprit de sa méthode*"; Spohr schrieb, wie schon S. 8,9 angeführt, daß er sich nach und nach eine eigene Spielweise gebildet habe. Bereits 1807 glaubte er, den Rodeschen Einfluß überwunden zu haben (Selbstbiographie I, 118). Das berührt nicht auffällig, wenn man bedenkt, daß der erste große Eindruck des Rodeschen Spieles am Ende seiner Studienzeit, die künstlerische Reife aber erst an der Wende vom ersten zum zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts erfolgte. Wie in seinem Schaffen wird jetzt die persönliche Eigenheit in seinem Spiel deutlicher zum Ausdruck gelangt sein. Inwiefern er sich damit von seinem Vorbild entfernte, läßt sich im einzelnen nicht beurteilen. Als Spohr 1813 in Wien wieder mit Rode zusammentraf, der damals den Höhepunkt seiner Laufbahn bereits überschritten hatte, fand er sein Spiel „kalt und maniriert, vermißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schierigkeiten und fühlte sich besonders unbefriedigt vom Vortrag des Kantabiles". Später ergänzte er sein Urteil folgendermaßen: „Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Kompositionen hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Karikatur grenzte". Sicherlich wollte er damit auf die Einseitigkeit hinweisen, die das ständige solistische Spiel, wie es die meisten damaligen Virtuosen bevorzugten, zur Folge haben kann, im Gegensatz zu sich selbst, der jederzeit das Kammermusikspiel pflegte.

Die Konzertreisen, die Spohr im Laufe der Jahre in fast alle größeren Länder Europas führten, machten ihn auch mit der gesamten damaligen Geigerwelt bekannt. Müssen wir namentlich von den Reisen in frühen Jahren annehmen, daß sie seinen Blick und sein Urteil erweiterten, neue große Anregungen brachten sie ihm nicht. Weder die nähere Berührung mit der Mannheimer Schule in München, noch die Bekanntschaft Rovellis, dessen hohe Künstlerschaft er rühmt, konnten auf ihn ähnliche Wirkungen ausüben wie Rode. Der Wiener Aufenthalt, der ihm 1813 den Sieg über Rode brachte und ihn zur vollsten Entfaltung seiner Künstlerschaft führte,

wirkte sich kaum auf sein Spiel stärker aus, war doch Spohr neben seiner beruflichen Tätigkeit damals stark kompositorisch beschäftigt. Auch spricht er in der Selbstbiographie kaum von den Wiener Geigern. Das Wiener Violinspiel, das auf einer Seite mehr auf das virtuose, rein solistische Spiel ausging, — Wasielewski meint, an ihm zeige sich der natürliche Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich-äußerlichem, wenn auch spirituellem, und norddeutschem ernsten, innerlich geartetem Wesen — konnte nicht stärker auf ihn einwirken. Daß Spohr umgekehrt, wie schon Hanslick meint, nicht ganz ohne Einfluß auf das Wiener Violinspiel war, ist sicher anzunehmen.

In der Folgezeit steht Spohrs Eigenart fest ausgeprägt da, und weder die italienische Reise, auf der er Paganini wohl kennenlernte, aber zunächst nicht hörte, noch die Bekanntschaft mit der Pariser Schule 1820 konnten sein Spiel in neue Bahnen lenken. Wie früher erwähnt worden ist, wollten manche Hörer nach seiner Rückkehr eine zartere, feinfühligere Spielart an ihm bemerken und glaubten, dies beruhe auf der Bekanntschaft mit Italien. Soweit wir Spohr kennen, scheint dies jedoch vielmehr in seinem ureigenen Wesen seinen Grund gehabt zu haben. In Paris fand er durchaus nicht jenen Geist, der auf seine Ausbildung als Komponist und Geiger 20 Jahre früher eingewirkt hatte. Vielmehr mußte das französische Musikleben, der Hang zur Virtuosität und Brillanz seinen Anschauungen widersprechen. In den vier Briefen aus Paris finden sich viele für Spohrs Kunstauffassung bezeichnende Stellen, die sein Bild ergänzen können. „Es ist aber auffallend, wie alles hier, jung und alt, nur darnach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Wert hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getötet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich" (Selbstbiographie II, 121). Ferner schreibt er über Lafont, dessen Repertoir nur einige Stücke umfaßte und der nur diese übte: „Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln, doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen, und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4 bis 6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe" (II, 137). Fand er für die technische Vollendung der Pariser Geiger, die sich nach seinem Urteil bei Lafont am deutlichsten zeigte, volle Anerkennung, so vermißte er doch ein wärmeres Musikempfinden, wie es Deutsche, Italiener, Holländer und Engländer an ihm schätz-

ten. „Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm (Lafont), wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er doch dabei ziemlich kalt. . . . Dieser Gleichgültigkeit dafür, sowie überhaupt der Unempfindlichkeit der Franzosen für alles, was das Gefühl anregt, schreibe ich es auch zu, daß mein Adagio und die Weise, wie ich es vortrage, hier weniger Eindruck machte, als die brillanten Allegrosätze" (II, 136). Unnatürliche Akzentuation tadelte er bei Lafont und gekünstelten Ausdruck bei Baillot, „sowie überhaupt sein Vortrag durch das scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck maniriert wird". Spohrs geigerischen Standpunkt kennzeichnet ferner sein Urteil über den jungen Kreutzer: „Die Weise, wie er es (ein Trio seines großen Bruders) vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren, und überzeugte mich, daß sie die gediegenste von allen der Pariser Geiger sei" (II, 139).

Will man nun die Stellung Spohrs unter den Geigern seiner Zeit stilistisch festlegen, so muß in erster Linie der starke Einfluß des altfranzösischen Violinspiels berücksichtigt werden, hinter dem etwaige Mannheimer Züge zurücktreten. Hat er sich zwar in frühen Jahren an die französischen Vorbilder angelehnt, so zeigt er sich doch sehr bald als eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Besonders für die Entwicklung seines Stiles muß Mozart von Bedeutung gewesen sein, schreibt er doch in der Selbstbiographie, mit welcher Liebe er dessen Werke studiert habe. Mozartsche Sangbarkeit vereinigt mit dem innerlichen Wesen des Norddeutschen scheinen dem Spohrschen Spiel den Hauptreiz verliehen zu haben. Ein Neuerer in technischer Hinsicht war Spohr nicht. Wir finden ihn, soweit es seiner Kunstauffassung entsprach, vertraut mit allen zu seiner Zeit gebräuchlichen Ausdrucksmitteln, nur macht er sie sich in selbständiger Weise zu eigen und gibt damit seinem Spiel das bestimmte persönliche Gepräge. Die Spielart der klassischen französischen Schule wird durch ihn aufgenommen und unter seinen Händen mit deutschem romantischem Geist erfüllt.

In dem besonderen Wesen Spohrs liegt es begründet, daß ihm nicht bis an sein Ende die gleichen Erfolge beschieden waren. Wurde trotz der seit seiner Berufung nach Kassel immer selteneren Konzerttätigkeit seine Bedeutung als größter deutscher Geiger auch anerkannt, so ließ ihn, den ausgesprochenen Frühromantiker, die musikalische Entwicklung doch langsam in den Hintergrund treten. Während ihm ein Kreis von treuen Anhängern die Gefolgschaft wahrte, zeigt der Brief des jungen Brahms an Clara Schumann vom 24. Februar 1858, in dem er von einem sehr langweiligen Konzert Spohrs spricht, nur zu deutlich, was für eine Wandlung eingetreten war. Auch im Violinspiel macht sich diese Entwicklung bemerkbar. Ein Ver-

gleich des Mendelssohnschen Violinkonzerts mit Spohrschen Konzerten zeigt deutlich, wieviel näher trotz alles romantischen Ausdrucks Spohr der Klassik steht. Auf technischem Gebiet werden jetzt allmählich die Errungenschaften der französisch-belgischen Schule aufgenommen. Da die Selbstbiographie 1838 abbricht, hat sich Spohr über die neueren Geiger nicht wie früher näher ausgesprochen. Verfolgt hat er die Entwicklung des Violinspiels jedoch bestimmt mit Aufmerksamkeit*). Wichtig ist für uns, daß ihm Joachim, den er mehrfach hörte, unter anderem 1846 die Gesangsszene und 1855 das 7. Konzert zu vollster Zufriedenheit vortrug. Wie ein guter Kenner Spohrs um 1860 dessen Bedeutung für das gleichzeitige deutsche Violinspiel beurteilte, geht aus den Worten Giehnes hervor: „. . . Dazu der Übelstand, daß er auf seine Violinwerke seinen eigenen unerreichbaren Standpunkt als Virtuos übertrug und so den Spielern Schwierigkeiten zu lösen aufgibt, die nur er selbst mit Vollkommenheit überwinden konnte. . . . findet der Instrumentalist als Violinspieler die Finger nicht schnell, den Bogenstrich hinwiederum nicht langsam genug, um sich auf das Meer der vor ihm sich auftürmenden Notenwellen ohne die Gefahr des Versinkens wagen zu können. Ist es dann noch ein Wunder, daß schon zu Spohrs Lebzeiten dessen zahlreiche Streichquartette etc. förmlich bei den Violinspielern verschollen waren, daß selbst die Zöglinge Davids in Leipzig, jenes verdienten Schülers von Spohr und trefflichen Fortsetzers Spohrscher Lehrweise, wenn sie der Zucht des Meisters entlassen sind, nichts Eiligeres zu tun wissen, als die Spohrschen Konzerte im entferntesten Winkel des Notenpultes zu verstecken, und daß die „vielen Tausende" deutscher Violinspieler schon vor dem Namen „Spohr" fliehen, als säße ihnen der Verfolger bereits auf dem Nacken? . . . L. Spohr hat am Ende seiner langen Lebensperiode gleich anderen die Unbilden einer nachrückenden Zeit erfahren. Im Violinspiel verschafften sich die eleganten und blendenden Manieren der neueren französischen Schule Eingang, welche die seinige verdrängten und bald zu einer historischen Erinnerung machten. Der springende Bogen löste den großen Ton ab und deutsche Innigkeit, von Vielen als „schwerfällig" gehaßt, mußte bedauerlicherweise französischer Oberflächlichkeit weichen." Sind diese Ansichten wahrscheinlich etwas übertrieben, so geht doch daraus hervor, daß auch die zahlreichen Schüler, die Spohr in fleißiger Lehrtätigkeit ausgebildet hatte (Malibran zählt 187 auf) und die um die Mitte des Jahrhunderts in fast allen Hofkapellen und Stadtorchestern Deutschlands zu finden waren, nicht dazu beitragen konnten,

*) Seine Musikbibliothek enthielt, wie wir aus dem „Verzeichnis der hinterlassenen musikalischen Bibliothek L. Spohrs, Kassel 1860" ersehen können, hauptsächlich Werke der zeitgenössischen Geiger, allerdings auch Bachs Solopartiten und -sonaten.

Spohrschen Geist lebendig zu erhalten. Ganz sicher hat Moser recht, wenn er meint, daß Spohrs Mangel an pädagogischer Einsicht seine Schüler zu bloßen Nachahmern seiner Spielweise machte, und daß sie deshalb außerstande waren, dem veränderten Musikempfinden der späteren Zeit Rechnung zu tragen. Eine gewisse Einseitigkeit, wie sie in dem Spiel Spohrs gelegen haben muß, der vorwiegend eigene Werke spielte, war für die neuere Zeit unhaltbar. Das Bestreben des Künstlers, in Werke aller Zeiten und verschiedenster Meister einzudringen und sie stilgerecht zum Vortrag zu bringen, das bereits die altfranzösische Schule pflegte und jetzt immer mehr Bedeutung erlangte, steht dazu im Gegensatz. Hat Spohr ohne Zweifel seinen Schülern die ernsten, deutschem Wesen eigenen Kunstauffassungen vermittelt, so konnte seine eigentümliche Ausdrucksweise, auch in bester Überlieferung bewahrt, nicht mehr mit wirklichem Leben erfüllt werden. Aus diesem Grunde und wegen des Aufkommens eines anderen Violinstils konnten nur die wenigsten seiner Schüler in der nächsten Zeit größere Bedeutung als Solisten erlangen. Ebenso ist es bezeichnend, daß in den Werken der komponierenden Schüler Spohrs nur beschränkt nähere stilistische Beziehungen zu Spohr zu finden sind. Jean Bott, einer seiner Lieblingsschüler, der jedoch Dirigent wurde, verkörpert unter ihnen des Lehrers Geist vielleicht am getreuesten.

Es berührt schmerzlich, daß eine folgende Zeit eine Erscheinung unter den deutschen Geigern in den Hintergrund treten ließ, die wie wenige aus der Vergangenheit heraus noch heute lebendig zu werden vermag, und mit ihr eine Schule, vergleichbar mit den großen Schulen der Italiener oder der Franzosen. Eine der wichtigsten Persönlichkeiten in der Entwicklung des deutschen Violinspiels aber bleibt Spohr. Wir und ganz sicher auch eine spätere Zeit müssen ihn als einen ganz großen in die Reihe unserer Meister der Geige stellen, wie sie Biber, Walther, Pisendel, Mozart und andere vor ihm bilden. Ob die Zukunft mehr Liebe aufbringen kann und empfänglicher sein wird für Spohrs Schaffen als unsere Tage, ist schwer zu ermessen. Solange seine Konzerte oder die Duette aber beim deutschen Geiger lebendig sind, werden sie eine Ahnung von Spohrs Bedeutung wachrufen und immer wieder die Veranlassung sein, sich mit den technischen und künstlerischen Eigenheiten auseinanderzusetzen, die dem Spohrschen Violinspiel sein ganz besonderes Gepräge verliehen.

Literatur

(außer den auf S. 11 u. 14 angeführten Schulen, sowie Nachschlagewerken und Zeitungen):

Adler, G.:	Handbuch der Musikgeschichte. 2. Auflage. Berlin 1930.
Bücken, E.:	Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Hdb. der Musikwissenschaft. Potsdam 1932.
Flesch, C.:	Die Kunst des Violinspiels. Berlin 1923—28.
Giehne, H.:	Zur Erinnerung an L. Spohr. Karlsruhe 1859.
Glenewinkel, H.:	Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente. Diss. München 1912.
Guhr, C.:	Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen. Mainz (1831).
Haas, R.:	Aufführungspraxis der Musik. Hdb. der Musikwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1931.
Hand, F.:	Ästhetik der Tonkunst. 1. Teil. Leipzig 1837.
Hanslick, E.:	Geschichte des Konzertwesens in Wien. Wien 1869.
Hauptmann, M.:	Briefe an Franz Hauser. Leipzig 1871.
"	Briefe an L. Spohr und andere. Leipzig 1876.
Joachim-Moser:	Violinschule. Berlin 1905.
La Mara:	Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt. Leipzig 1892.
Malibran, A.:	Ludwig Spohr. Frankfurt 1860.
Moser, A.:	Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923.
"	Methodik des Violinspiels. Leipzig 1920.
Moser, F.:	*Pierre Rode.* Berlin 1831.
Mozart, L.:	Versuch einer gründlichen Violinschule. Neudruck Wien 1922.
Neumann, W.:	L. Spohr. Cassel 1854.
Nissel-Nemenoff, E.:	Die Violintechnik Franz Bendas und seiner Schule. Kassel 1930.
Pincherle, M.:	*Feuillets d'histoire du violon.* Paris 1927.
"	*Les Violinistes.* Paris 1922.
Pougin, A.:	*Viotti et l'école moderne de Violon.* Paris 1888.
Schering, A.:	Geschichte des Instrumentalkonzerts. 2. Auflage. Leipzig 1927.
Schletterer, H. M.:	L. Spohr. Mit Werkverzeichnis. Sammlung musikal. Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Leipzig 1881.
"	Beitrag über Spohr zur allgemeinen deutschen Biographie. 35. Bd 1893.
Schröder, Fr.:	B. Molique und seine Instrumentalkompositionen. Stuttgart 1923
Schubart, C. D.:	Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806.
Speyer, E.:	Wilhelm Speyer der Liederkomponist. München 1925.
Spohr, L.:	Selbstbiographie. Kassel, Göttingen 1860/61.
"	Violinschule. Wien 1831.
Steinhausen, F. A.:	Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 3. Aufl. herausgegeb. von A. Schering. Leipzig 1916.
Türke, O.:	L. Spohr und die deutsche Geigerschule. Neue Zeitschr. f. Musik. 1893.
Wasielewski, W. v.:	Die Violine und ihre Meister. 6. Aufl. Leipzig 1920.
"	Aus 70 Jahren. Lebenserinnerungen. Stuttgart 1897.
Wassermann, R.:	L. Spohr als Opernkomponist. Diss. Rostock 1909.

Lebenslauf.

Am 17. Mai 1910 wurde ich, Folker Göthel, als Sohn des Arztes Dr. med. Paul Göthel zu Dresden geboren. Nach der Vorschule besuchte ich von 1920 ab das König-Georg-Gymnasium in Dresden, das ich Ostern 1929 mit dem Reifezeugnis verließ. In den Jahren 1929 und 30 trieb ich praktische Studien auf der Violine, dem Klavier und in Komposition. Gleichzeitig war ich Sommersemester 1929 bis Sommersemester 1930 an der Sächsischen Technischen Hochschule zu Dresden immatrikuliert und besuchte Vorlesungen über Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Psychologie bei den Professoren Bruck, Fichtner, Kafka und Schmitz. Sommersemester 1931 bis Sommersemester 1934 studierte ich an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin im Hauptfach Musikwissenschaft, in den Nebenfächern Kunstwissenschaft und Philosophie und besuchte Vorlesungen und Übungen bei den Professoren und Dozenten Baumgardt, Blume, Fischel, Giese, v. Hornbostel, Kauffmann, Köhler, Maier, Moser, Neumeyer, Osthoff, Sachs, Schering, Schumann, Schünemann, Wolf, Wulff.